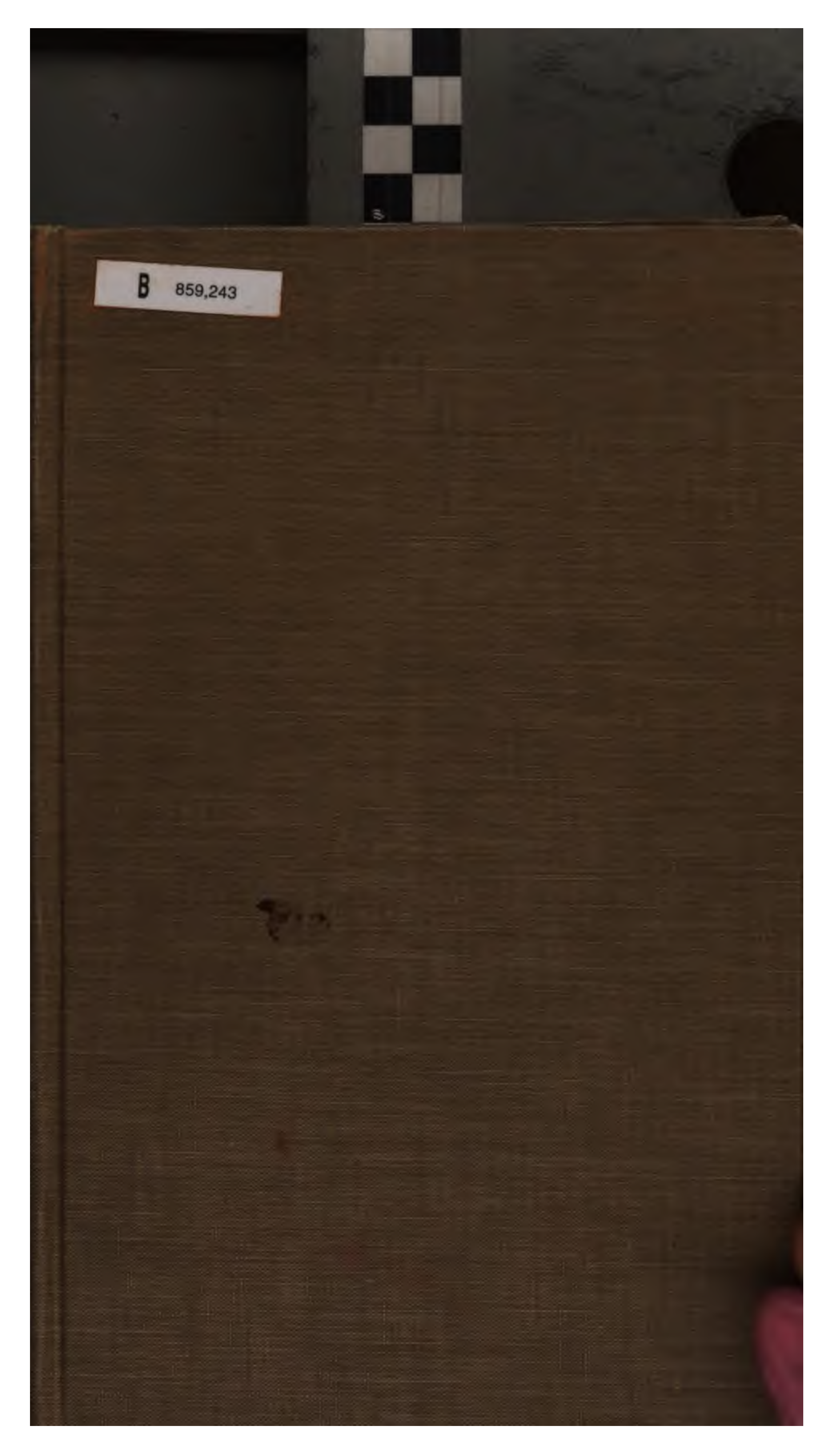
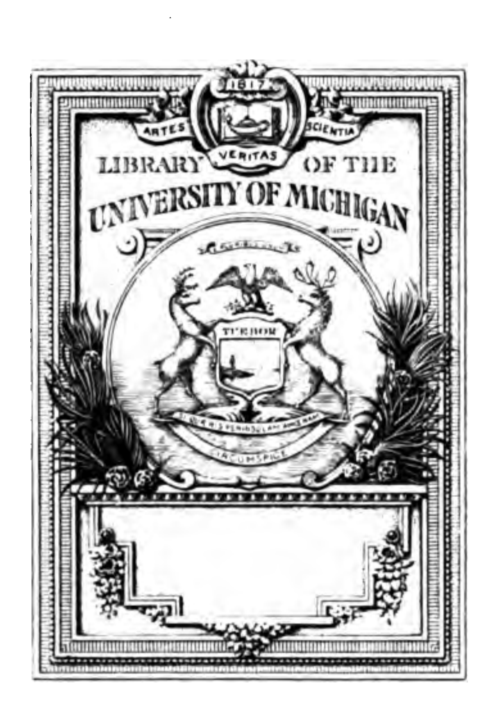



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

THÉORIE

DES

FORMES LYRIQUES

DE LA

TRAGÉDIE GRECQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

Paul MASQUERAY

Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Bordeaux.

PARIS

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

11, rue de Lille, 11

—

1895

THÉORIE

DES

FORMES LYRIQUES

DE LA

TRAGÉDIE GRECQUE

Bordeaux. — Imp. G. GOUNOUILHOU, rue Guiraude, 11

THÉORIE

DES

FORMES LYRIQUES

DE LA

TRAGÉDIE GRECQUE

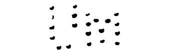
THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

PAR

Paul MASQUERAY

Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Bordeaux.



PARIS

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

11, rue de Lille, 11

1895

A Monsieur HENRI WEIL

Membre de l'Institut

Hommage de profond respect,

PAUL MASQUERAY.

INTRODUCTION.

Je n'ai pas voulu étudier spécialement dans ce livre les rythmes des poètes tragiques de la Grèce. Après les travaux de G. Hermann[1], de Rossbach et Westphal[2], de J. H. Heinrich

1. G. Hermann a vraiment, au commencement de ce siècle, frayé la voie, avec A. Boeckh, à tous ceux qui étudient la métrique des anciens, et surtout celle des Grecs. On trouve encore un grand profit à lire les différents traités qu'il a composés, en particulier ses *Elementa doctrinae metricae* (Lipsiae, apud Fleischerum, 1816, in-8°, XXIV et 816 p.), abrégés dans son *Epitome doctrinae metricae*, qui parut deux années plus tard. Ce manuel a eu plusieurs éditions. La quatrième et dernière est, je crois, de 1869. J'ai toujours eu entre les mains celle de 1818. (Lipsiae, apud Fleischerum, XXIV et 312 p.)

2. Le principal ouvrage de ces deux métriciens a eu jusqu'ici trois éditions. Comme il a été continuellement remanié, il est nécessaire de préciser les indications bibliographiques. — Première édition : *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker*, 3 parties en 4 volumes, Leipzig, 1854-65. Je ne la cite que pour mémoire. — Seconde édition : *Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten*, 2 vol. in-8°, Leipzig, Teubner. Le premier volume est de 1867 ; il est intitulé : *Griechische Rhythmik und Harmonik nebst der Geschichte der drei musischen Disciplinen*, von R. Westphal. Quatre parties, XXX et 744 pages, que suit un supplément de 65 pages contenant les fragments d'Aristoxène, de Psellus, d'Aristide Quintilien, etc., et quelques restes de musique grecque. Second volume : *Griechische Metrik*, von A. Rossbach und R. Westphal, 1868; deux parties, LXIV et 864 pages. — Troisième édition : *Theorie des musischen Künste der Hellenen*, 3 vol. in-8°, Leipzig, Teubner. Premier volume : *Griechische Rhythmik*, von R. Westphal, 1885, XL et 305 pages. Second volume : *Griechische Harmonik und Melopoeie*, von R. Westphal, 1886, LIV et 240 pages. Le troisième volume est double. Première partie : *Allgemeine Theorie der griechischen Metrik*, von R. Westphal und H. Gleditsch, 1887, XLVI et 368 pages. Deuxième partie : *Griechische Metrik mit besonderer Rücksicht auf die Strophengattungen und die übrigen melischen Metra*, von A. Rossbach und R. Westphal, 1889, LXXII et 870 p.

Sauf indication contraire, c'est toujours à la seconde partie de ce troisième volume que je renverrai le lecteur, au cours de ce livre, en me servant des initiales R. *et* W.

Westphal a encore publié chez Teubner, en 1866, une édition des *Scriptores metrici graeci*, qui contient l'ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων καὶ περὶ ποιημάτων d'Héphestion. — En 1883 parut son *Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Hellenenthums*, Leipzig, Abel, in-8°, LXXIV et 508 pages. Le second volume de cet ouvrage, texte et prolégomènes, a été publié après sa mort par les soins de F. Saran, Leipzig, Abel (Arthur Meiner), 1893; 16, CCXL et 110 pages.

Schmidt[1], de W. Christ[2], de Zambaldi[3], de L. Havet[4], de H. Gleditsch[5] et de Gevaert[6], j'estime qu'il reste assez peu de choses à découvrir sur ce sujet. Dans ce champ si vaste, les principales voies sont frayées, et l'on ne peut guère s'en écarter sans risquer de se perdre. Il est vrai que j'aurais pu faire une œuvre utile en reprenant et en groupant dans un livre ce que d'autres ont écrit le plus souvent dans une langue étrangère, mais depuis une trentaine d'années environ, les tragiques grecs ont été trop étudiés par les métriciens, et ceux-ci se sont mis d'accord sur un nombre trop considérable de questions, pour qu'elles ne soient pas tombées, pour ainsi dire, dans le domaine public. Aussi ai-je été tenté, au lieu de répéter ce qui est généralement admis, d'ajouter quelques faits nou-

1. J. H. Heinrich Schmidt, *Die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung*, Leipzig, Vogel, 4 vol. — 1 : *Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen*, 1868, XXIV et 429 pages. — 2 : *Die antike Compositionslehre*, 1869, XX, 532 et CCCLXXV pages. — 3 : *Die Monodien und Wechselgesänge der attischen Tragödie*, 1871, XXX, 170 et DXXXVII pages. — 4 : *Griechische Metrik*, 1872, XX et 680 pages.

2. W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig, Teubner, in-8°. La première édition est de 1874 (XII et 684 pages). La seconde, celle que je cite, de 1879 (VIII et 716 p.).

3. Fr. Zambaldi, *Metrica greca e latina*, Torino, Loescher, 1882, in-8°, XVI et 679 p.

4. *Cours élémentaire de métrique grecque et latine*, professé par Louis Havet, rédigé par Louis Duvau, Paris, Ch. Delagrave. La première édition a paru en 1886, la seconde en 1888, la troisième, entièrement remaniée (261 p.), en 1893 ; c'est celle dont je me suis servi.

5. H. Gleditsch a publié en 1883 : *Die Cantica der Sophokleischen Tragödien, nach ihrem rhythmischen Bau besprochen*, Wien, Konegen, in-8°, XV et 276 pages. — En 1887, il collabora à la première partie du troisième volume du grand ouvrage de Rossbach Westphal, et en 1890, il fit paraître dans l'Encyclopédie d'Iwan Müller la deuxième édition de sa *Metrik der Griechen und Römer*.

6. Fr. Aug. Gevaert, *Histoire et Théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, Annoot-Braeckman, 2 vol. in-4°, 1875 et 1881, XVI et 450 pages, XXIII et 652 pages.

Il faut encore mentionner E. von Leutsch, *Grundriss zu Vorlesungen über die griechische Metrik*, Göttingen, 1841, in-4°. — Je cite aussi les ouvrages plus élémentaires de L. Müller, *Metrik der Griechen und Römer*, deuxième édition, Leipzig, 1885, XII, 86 pages. La première édition de ce traité a été traduite par Legouëz, introduction de E. Benoist, Paris, Klincksieck, 1882, in-12°. — Plessis : *Traité de métrique grecque et latine*, Paris, 1889, X et 336 pages, in-12°, chez le même Klincksieck. — M. M. Dufour a fait paraître chez A. Colin, en 1893, un *Traité de rythmique et de métrique grecques*, in-8°, 152 pages. Cet ouvrage avait été précédé d'une *Étude sur la constitution rythmique et métrique du Drame grec*, publiée dans les *Travaux et Mémoires des Facultés de Lillei* 1893, t. III, Mémoire n° 10. (Scansion des parties lyriques de l'*Electre* et de l'*Œdipe-Ro*, de Sophocle, des *Bacchantes* et de l'*Electre* d'Euripide.)

veaux à la masse déjà fort nombreuse de ceux que l'on connaît déjà.

De nos jours, en effet, la composition technique d'un chœur de Sophocle n'offre plus de difficultés bien considérables. Sans doute, on pourra discuter longtemps encore sur certaines questions d'eurythmie, et même quelques mètres d'une nuance indécise seront quelquefois confondus avec d'autres. Les légères incertitudes de ce genre sont familières à tous les esprits qui aiment à remonter le cours des âges, et à vivre dans les siècles disparus. Nous comprenons dans leur ensemble les écrivains de la Grèce, mais si nous examinons à la loupe les mots dont ils se sont servis, les syllabes se brouillent souvent et deviennent incertaines. Dira-t-on cependant que l'antiquité hellénique soit illisible, parce que ceux qui s'en occupent doivent connaître à fond la critique des textes? Cette science existait déjà chez les Alexandrins, qui la jugèrent nécessaire pour comprendre et admirer le vieil Homère.

Ainsi la vérité absolue n'existe pas plus sur ce point que sur les autres. Chacune des pierres qui composent le vaste édifice de nos connaissances n'a qu'une solidité relative, mais cet édifice lui-même est inébranlable dans sa masse. C'est pourquoi je n'ai pas hésité à donner comme fondement à ce livre les travaux de ceux qui m'ont précédé. Son assiette sera, je l'espère, assez stable, pour ne pas inspirer à ceux qui le liront de trop grandes inquiétudes.

Voici en quelques mots son objet. Quand nous étudions aujourd'hui les pièces des lyriques modernes, nous saisissons d'un coup d'œil leur structure presque toujours uniforme. Ils se servent le plus souvent de ce que les Grecs auraient appelé la composition monostrophique. Alcée, Sappho et Horace, pour ne citer que les plus connus, l'avaient déjà employée avant eux dans leurs Odes. Il existait des dispositions plus compliquées, dont les anciens eux-mêmes nous ont parlé. Ce sont ces formes extérieures, dont j'ai voulu suivre et

expliquer le développement historique, dans les tragédies grecques qui nous ont été conservées.

Je ne me suis pas contenté d'en dessiner les lignes d'après un système de notation qui m'a paru commode[1]. Toute cette algèbre, agrémentée de demi-cercles et d'accolades, ne pourrait satisfaire qu'un esprit superficiel. De plus, la structure de ces poèmes intéresse assez peu les modernes, qui l'ont délaissée. A quoi servirait donc de tracer le dessin que forme l'enchevêtrement des vers, récités et chantés, qui les composent ? Ne serait-ce pas tomber dans le défaut de ceux qui s'imagineraient connaître l'aménagement d'un temple, pour avoir compté le nombre de ses portes et de ses colonnes ? J'ai donc voulu pénétrer dans le sanctuaire et marquer les rapports de son harmonie intime, qui échappe aux profanes, avec sa symétrie extérieure, qui frappe tous les regards.

On ne doit pas, en effet, forcer l'esprit à se contenter de la scansion seule des vers lyriques de l'antiquité. Cette scansion est en somme assez peu intéressante, et la nomenclature des pieds grecs fort rébarbative. Sans doute il faut connaître, après un examen approfondi, toutes les règles que les anciens eux-mêmes ont suivies quand ils construisaient leurs strophes. Cela est aussi indispensable que de savoir ses lettres pour lire un livre; mais il ne faut pas s'en tenir à ces notions élémentaires. De même, en effet, que pour bien épeler un mot, l'enfant doit quelquefois en saisir auparavant la signification, qui lui est indiquée par le contexte, de même il est indispensable, pour bien étudier les rythmes, de pénétrer le sens des syllabes avec lesquelles ils se confondent.

1. Je l'emprunte aux Allemands. Les lettres grecques majuscules A. B. Γ. etc., désignent les strophes ; les antistrophes, qui leur répondent, sont notées par la même lettre, marquée du signe prime à sa partie supérieure de droite : A'. B'. Γ'. Les épirrhèmes iambiques ou anapestiques, qui selon la croyance générale étaient récités avec un accompagnement de flûte, sont représentés par les minuscules correspondantes, d'après le même système : αα'. ββ'. γγ'. — Sur cette question du *débit mélodramatique*, j'adopte les conclusions connues de W. Christ. Cf. *Die Parakataloge im griech. und röm. Drama.* (*Abhandl. d. bay. Akad.*, 1 Cl., 13me vol., p. 179 sqq.)

Mais au delà des rythmes, il y avait encore la forme lyrique. Cette dernière n'était pas asservie à la pensée qu'elle renfermait, autant que ces rythmes eux-mêmes, mais elle n'en était pourtant pas séparée. Le lien qui les réunissait était plus souple, mais il était aussi solide. Le caractère du poète, sa fantaisie, son art, l'influence du temps où il vivait, ses goûts particuliers varièrent presque à l'infini cette admirable symétrie des lignes qui est essentielle au génie grec. Les molles draperies que l'artiste jetait sur ses pensées tombèrent en plis gracieux, qui voilèrent, sans les cacher, leurs contours subtils. Préciser ce dessin de la forme lyrique pour saisir plus facilement la pensée qui serpente dans son entrelacement, tâcher de découvrir les règles si précises de la première, pour suivre la marche ordinaire de la seconde, telle est la double fin vers laquelle j'ai dirigé mon effort.

Athènes, au ve siècle avant notre ère, vit la tragédie se développer avec une vigueur surprenante. La naissance de cet art et sa destinée aux siècles suivants resteront, il est vrai, toujours obscures, mais il nous est parvenu un nombre suffisant de drames pour que la théorie que je tente soit assez appuyée, et par conséquent légitime. Nous possédons encore, comme chacun sait, trente-deux tragédies grecques, sept d'Eschyle, sept de Sophocle, dix-sept d'Euripide, et le *Rhésos*, d'auteur inconnu[1]. Elles ont toutes été composées, à part cette dernière, pendant une période continue d'environ soixante-dix ans. Ces trente-deux pièces nous apportent donc des données

1. Je laisse de côté le *Cyclope*. Les parties lyriques des drames de ce genre étaient peu étendues, comme ces drames eux-mêmes, et elles ressemblaient à celles des tragédies ordinaires. Il faut pourtant remarquer les trois strophes égales A, A', A'' : 495—502 =503—510=511—518, de rythme ionique. La seconde strophe est attribuée au Cyclope, et les deux autres aux ἡμιχόρια. Cette disposition ne se trouve pas une seule fois dans les tragédies qui nous ont été conservées. Sur la structure du *Cyclope*, cf. M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, III, Paris, 1891, p. 408-412. — Quant aux *Fragments*, je me suis abstenu de les étudier, parce qu'ils m'auraient fourni assez peu de matière, et que j'aurais été entraîné dans des discussions trop longues. — *Je cite toujours, sauf indication contraire, Eschyle, Sophocle et Euripide d'après les éditions de WEIL, DINDORF-MEKLER et NAUCK, publiées toutes trois chez Teubner.*

nombreuses sur le lyrisme tragique, pendant les trois derniers quarts du ve siècle, pour que nous puissions en suivre la marche dans son détail.

La chronologie joue donc ici un assez grand rôle. Aussi ai-je dressé, en tête de ce livre, un tableau des dates ou certaines, ou probables des différents drames. Pour ces dernières, j'ai pris soin de ne citer que les opinions les plus autorisées, de peur que l'on ne m'accusât d'y substituer la mienne afin de justifier ma théorie. J'ajoute que dans les cas où l'accord ne s'est pas fait entre les philologues, j'ai toujours suivi les plus modérés. Ces dates sont d'ailleurs peu précises, et je me suis souvent contenté de placer telle tragédie avant telle autre, sur l'année de laquelle nous avons des renseignements certains.

CHRONOLOGIE

DES TRAGÉDIES CONSERVÉES

D'ESCHYLE, DE SOPHOCLE ET D'EURIPIDE.

ESCHYLE.

Dates certaines.		Dates incertaines.	
		SUPPLIANTES	avant 472 [1]
PERSES	472 [2]		
SEPT CONTRE THÈBES	467 [3]		
		PROMÉTHÉE [4].	
ORESTIE { AGAMEMNON. CHOÉPHORES. EUMÉNIDES... }	458 [5]		

1. Les *Suppliantes*, pièce à trois personnages et à deux acteurs, paraissent être la plus ancienne tragédie qui nous soit parvenue. C'est l'opinion de Weil, de M. Croiset, *Litt. grecque*, III, p. 172, et de Wilamowitz, *Hermes*, XXI, p. 608.
2. *Argument* de la pièce.
3. *Argument* de la pièce découvert et publié en 1848 par J. Franz : *Die Didaskalie zu Aeschyl. Sept.*, Berlin.
4. La date du *Prométhée* a soulevé de très longues discussions, dans le détail desquelles je ne puis pas entrer. Entre les opinions extrêmes, l'écart est de 50 ans. C'est beaucoup trop. Peut-être ne faut-il pas attacher une très grande importance aux vers 367-9, qui font allusion à l'éruption de 479 du mont Etna. (Cf. Thucydide, III, 116.) Le *Prométhée*, en effet, ne pouvait être joué qu'avec trois acteurs. La première scène le prouve. Je sais bien qu'on a supposé que le Titan n'était pas alors en personne sur le théâtre, mais « il n'est pas donné à tout le monde de croire au mannequin de Sommerbrodt ». Je place donc la date de cette tragédie immédiatement après celle des *Sept*, en suivant l'opinion qui me paraît la plus sage. Le solo d'Io en particulier ne peut pas appartenir à une pièce tout à fait ancienne. Il est vrai qu'elle a pu être retouchée.
5. *Argument* de l'*Agamemnon*.

SOPHOCLE.

Dates certaines.		Dates incertaines.	
		AJAX..............	avant 440 [1]
ANTIGONE.........	441 ou 440 [2]		
		ÉLECTRE...........	après 440 [3]
		ŒDIPE-ROI.........	vers 430 [4]
		TRACHINIENNES..	entre 425 et 405 [5]
PHILOCTÈTE.............	409 [6]		
ŒDIPE A COLONE........	401 [7]		

1. L'*Ajax* est généralement regardé comme le plus ancien drame de Sophocle qui nous ait été conservé. Voici les deux principales raisons qui le font croire : c'est une pièce où deux scènes seules nécessitent l'emploi du troisième acteur, et les parties lyriques y sont encore fort étendues. Cf. Muff, *Die Chorische Technik des Sophokles*, Halle, 1877, p. 52.

2. D'après Aristophane de Byzance, ce fut après le succès d'*Antigone* que Sophocle fut nommé stratège dans l'expédition contre Samos en 440-439. (Cf. Curtius, *Histoire grecque*, trad. Bouché-Leclercq, II, p. 520 sqq.) Je ne crois pas qu'il existe de bien sérieuses raisons pour révoquer en doute ce premier témoignage du grammairien. Il ajoute que l'*Antigone* était le trente-deuxième drame de Sophocle. Comme ce poète était mort avant le mois de janvier 405, pendant lequel furent représentées les *Grenouilles*, et que le nombre de ses tragédies dépassa la centaine, le chiffre d'Aristophane est peut-être un peu faible. Voir la préface de l'édition Schneidewin-Nauck, p. 29 sq., Berlin, Weidmann, 1886.

3. On s'accorde à placer l'*Electre* après l'*Antigone*. Les chants lyriques y sont assez développés ; le sujet est encore une fois emprunté à Eschyle, et les caractères d'Electre et de Chrysothémis rappellent par leur opposition adroite ceux d'Antigone et d'Ismène.

4. L'*Œdipe-Roi*, ce chef-d'œuvre de Sophocle au jugement des modernes, n'est pas daté. On a essayé de suppléer par des conjectures à ce manque d'informations. C'est ainsi que l'on a voulu trouver dans la description de la peste de Thèbes, au commencement du drame, une allusion à la peste d'Athènes. On a aussi remarqué qu'Athénée, VII, 276, A, citait cette tragédie à côté de la *Médée* d'Euripide. A défaut d'indices plus certains, on en a conclu que l'*Œdipe-Roi* avait été écrit vers 430. En soi, ce chiffre paraît assez raisonnable. Les chants orchestiques de ce drame sont moins considérables que dans les pièces qui précèdent, et les acteurs n'y chantent pas aussi souvent que dans les tragédies qui suivent. Sur cette question, consulter Th. Bergk, *Griech. Literaturgeschichte*, III, p. 422 sq.

5. Dans les *Trachiniennes*, l'influence d'Euripide est visible, surtout dans le Prologue. Or, cette influence ne s'est fait sentir que dans les œuvres de la fin de la vie de Sophocle, telles que le *Philoctète* et l'*Œdipe à Colone*, pièces datées. C'est ce qui empêche d'admettre avec Th. Bergk que cette tragédie, dont le mérite littéraire est inférieur, soit une œuvre de jeunesse. Elle doit bien plutôt être placée, selon l'opinion générale, dans les vingt dernières années de la vie du poète.

6. *Argument* de la pièce.

7. Sophocle était mort, quand Aristophane fit jouer les *Grenouilles*. L'*Œdipe à Colone* fut mis sur la scène en 401, par les soins du petit-fils du poète, comme nous l'apprend un des *Arguments* du drame.

EURIPIDE[1].

Dates certaines.		Dates incertaines.	
ALCESTE................	438 [2]		
MÉDÉE..................	431 [3]		
		ANDROMAQUE........	430-424 [4]
		HÉRACLIDES.........	429-427 [5]
HIPPOLYTE..............	428 [6]		
		HÉCUBE...........	avant 423 [7]
		HÉRACLÈS...........	424-420 [8]
		ION...............	avant 420 [9]
		SUPPLIANTES........	vers 420 [10]
TROYENNES.............	415 [11]		
		ÉLECTRE................	413 [12]
HÉLÈNE................	412 [13]		

1. Je tire ici un grand parti de la liste chronologique des œuvres d'Euripide, dressée par Wilamowitz dans ses *Analecta Euripidea*, Berolini, 1875, p. 147 sqq. Je remarque seulement que les chiffres indiqués par ce savant sont quelquefois un peu trop précis. Comparer Berlage, *Commentatio de Euripide philosopho*, Lugduni-Batavorum, apud Brill, 1888. On trouve dans ce livre un autre essai de chronologie des œuvres du poète, p. 7 sqq. Berlage ne connaissait pas les *Analecta* de Wilamowitz, comme il le déclare, p. 16.

2. *Argument* de la pièce. Voir l'édition de l'*Alceste* d'H. Weil, Paris, Hachette, 1891.

3. Cette tragédie fut jouée au commencement de l'année pendant laquelle éclata la guerre du Péloponnèse, comme il est dit dans l'*Argument* d'Aristophane de Byzance.

4. Scholie du vers 445. (Edition E. Schwartz, Berolini, 2 vol., 1887 et 1891.) Εἰλικρινῶς δὲ τοὺς τοῦ δράματος χρόνους οὐκ ἔστι λαβεῖν· οὐ δεδίδακται γὰρ Ἀθήνησιν... φαίνεται δὲ γεγραμμένον τὸ δρᾶμα ἐν ἀρχαῖς τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου.

5. Wilamowitz, *op. cit.*, p. 151 sqq. Pflugk: 430-426; Elmsley et Dindorf: 426.

6. *Argument* d'Aristophane de Byzance.

7. Comparer *Hécube*, 171 sqq., et *Nuées*, 1165 sq. Voir la *Notice d'Hécube* placée par H. Weil en tête de l'édition de cette pièce.

8. Wilamowitz, *op. cit.*, 423-422. Comparer son *Herakles*, vol. I, p. 341 sqq., Dindorf, 420; Berlage, 424-416.

9. Date fort incertaine. G. Hermann, Dindorf, Wilamowitz, avant 420. Boeckh: vers 427. Bernhardy: vers 423.

10. Wilamowitz et Berlage. Rapprocher aussi K. Kuiper, *Wijsbegeerte en godsdienst in het drama van Euripides*, Haarlem, Willink, 1888, p. 166 sq.

11. Élien, Ποικίλη ἱστορία, II, 8. Cf. le scholiaste des *Oiseaux*, au vers 1720, et celui des *Guêpes*, au vers 1326. Consulter la *Vie d'Euripide*, placée par Nauck en tête de son édition, p. XXVII.

12. « C'est au printemps de l'année 413, dix ou douze mois avant *Hélène*, qu'a été jouée la tragédie d'*Electre*. » Telle est la conclusion d'H. Weil à la fin de sa *Notice* sur cette pièce. Wilamowitz est du même avis.

13. *Andromède*, qui fut jouée avec *Hélène*, précéda de sept ans les *Grenouilles*. Voir le scholiaste d'Aristophane aux vers 1012, 1060 des *Femmes aux Thesmophories*, et 53 des *Grenouilles*.

EURIPIDE. *(Suite.)*

Dates certaines.		Dates incertaines.	
		IPHIGÉNIE EN TAURIDE, entre	412 et 408 [1]
		PHÉNICIENNES..	entre 412 et 408 [2]
ORESTE.................	408 [3]		
IPHIGÉNIE A AULIS...	après 406 [4]		
BACCHANTES........	après 406		
		RHÉSOS [5].	

1. Wilamowitz, 411-9; Fix, 411; Berlage: Nihil profecto vetat quin eam in postremarum fabularum numerum redigamus; nam et metrum licentia fluit laxum et diverbia abundant stichomythiis versibusque bipartitis continuis. — C'est aussi l'opinion de Weil et de Kuiper.

2. Wilamowitz, 411-9; Berlage, avant 405.

3. Scholie du vers 371, vol. I, p. 137 de l'édition Schwartz.

4. Scholiaste des *Grenouilles*, v. 67: οὕτω δὲ καὶ αἱ Διδασκαλίαι φέρουσι, τελευτήσαντος Εὐριπίδου, τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμωνύμως ἐν ἄστει Ἰφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἀλκμαίωνα, Βάκχας. Or, Euripide mourut en Macédoine l'an 406 av. J.-C. Cf. H. Weil, *Introduction de son édition des Sept tragédies d'Euripide*, p. XVIII, n. 2.

5. K. Sittl, *Geschichte der griech. Literatur*, vol. III, p. 331 sqq., ne doute pas de l'authenticité du *Rhésos*, qu'il regarde comme une œuvre de jeunesse. Cf. Paul Albert, *De Rheso tragoedia*, Halle, 1876. Cette opinion paraît insoutenable. Euripide avait écrit un drame de ce nom, mais ce n'est pas celui qui nous a été conservé. C'était d'ailleurs une question déjà discutée dans l'antiquité. G. Hermann dans ses *Opuscula*, III, p. 262 sqq., et O. Menzer, *De Rheso tragoedia*, Berlin, 1867, attribuent la tragédie qui nous est parvenue, à un Alexandrin, et quelques-uns ont même prétendu qu'il devait être Juif(!). Voir un résumé de ces divergences dans l'édition spéciale de Vater, Berlin, 1837. — Je crois avec Wilamowitz, *De Rhesi scholiis*, Greifsw., 1877, et M. Croiset, *Hist. de la litt. grecque*, III, p. 379 sqq., que le *Rhésos* actuel est une pièce du IVe siècle, dont l'auteur a imité Sophocle et Euripide, sans cesser d'ailleurs d'être original, et j'ai essayé de préciser dans le cours de ce livre quelles sont les différences qui caractérisent la composition technique de ce drame.

CHAPITRE PREMIER

CLASSIFICATION DES PARTIES LYRIQUES DE LA TRAGÉDIE GRECQUE.

I. Aristote et le chapitre XII de la *Poétique*. Divers témoignages anciens.
II. La Parodos et l'Epiparodos.
III. Le Stasimon : α) Le Stasimon véritable ; β) L'Hyporchème et le Péan ; γ) Les Chants dialogués des Choreutes.
IV. Le Commos.
V. Les Chants de la scène : α) Duos, Trios alternés des acteurs ; β) Monodies.

I

ARISTOTE ET LE CHAPITRE XII DE LA *POÉTIQUE*. DIVERS TÉMOIGNAGES ANCIENS.

Les Grecs s'étaient occupés eux-mêmes de classifier les parties lyriques qui entraient dans la composition de leurs tragédies. Le texte le plus ancien, et de beaucoup le plus important à cet égard, se trouve dans la *Poétique* d'Aristote[1].

Les éléments constitutifs, qui forment l'étendue et les divisions des

1. Édition Vahlen 3, Lipsiae, 1885, 12, 1452 b., 14-27. Μέρη δὲ τραγῳδίας οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί. ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος, χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. μέρη δὲ τραγῳδίας οἷς μὲν δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν.

poèmes tragiques sont au nombre de quatre : le Prologue, l'Épisode, l'Exodos, et celui qui est appelé collectivement le Choricon. Ce dernier comprend la Parodos et le Stasimon. Ces deux sortes de chants sont communs à toutes les tragédies; ceux de la scène et les Commoi sont particuliers à quelques-unes[1]. Le Prologue est cette partie qui se trouve avant le défilé du chœur. L'Épisode est limité en son commencement et à sa fin par un chant choral; l'Exodos, au contraire, n'est suivie par aucun d'eux. « Dans le Choricon, la Parodos est le premier dire, λέξις, du chœur entier; le Stasimon, le chant du chœur sans anapestes ni trochées; le Commos, le chant de douleur partagé entre le chœur et les acteurs. »

Aucun texte n'a soulevé peut-être autant de discussions chez les modernes. Il ne contient, pour ainsi dire, aucun mot que l'on n'ait attaqué ou défendu avec chaleur. Il est fort ennuyeux de revenir sur un débat interminable, et d'avoir à exprimer son opinion dans une question aussi controversée. Je ne puis cependant pas m'en dispenser, parce que le plan général de ce livre est tiré de ce passage même de la *Poétique*.

Aristote compte dans la tragédie quatre parties quantitatives : le Prologue, l'Épisode, l'Exodos et le Choricon. Je n'ai guère à m'occuper que de ce dernier élément. Quelques remarques générales sur ce chapitre XII sont pourtant nécessaires.

Puisque le Prologue est défini la partie qui précède la Parodos, il faut reconnaître que la division d'Aristote ne convient pas à toutes les pièces qui nous sont restées, puisque les *Suppliantes* et les *Perses* d'Eschyle commencent par des anapestes[2] et un chant orchestique. D'un autre côté, si l'Exodos est la partie après laquelle on ne trouve aucun chant du chœur, ces deux tragédies et les *Euménides*[3], de

1. Th. Bergk, *Griech. Literaturgeschichte*, III, p. 130, n. 431, et avant lui L. Schmidt, *De Parodi in tragoedia graeca notione* (Progr. Bonn, 1855, p. 9), ont voulu voir dans ἁπάντων un génitif masculin pluriel. Ils traduisent : La Parodos et le Stasimon sont chantés par tous (les choreutes), tandis que les Chants de la scène et les Commoi ne le sont que par quelques voix. Ainsi Muff, Otto Hense et bien d'autres, qui soutiennent que les Stasima, sauf dans les épodes, étaient chantés par les demi-chœurs, seraient contredits par Aristote lui-même. Malheureusement ce sens n'est pas celui du texte. Aristote n'a parlé ni des choreutes ni des acteurs. Le seul mot qui puisse être sous-entendu, c'est δραμάτων, qui vient naturellement à l'esprit.

2. Le *Rhésos*, tel qu'il nous a été conservé, s'ouvre par un dialogue anapestique de la Parodos. Il n'a pas de Prologue.

3. Cf. G. Œhmichen, *De compositione episod. trag. graecae externa*. Erlangen, 1881, p. 5.

même que les *Troyennes* d'Euripide[1], ne sont pas complètes, puisqu'elles sont terminées par un morceau lyrique, que chante le chœur, seul ou aidé par les acteurs[2].

La Parodos et le Stasimon font partie du Choricon. Ce sont des μέρη κοινά. Les ἴδια sont les Chants de la scène et les Commoi. Ce mot χορικόν n'est guère précis. Que signifie-t-il au juste? Comprend-il les quatre parties lyriques que je viens de nommer, ou seulement les deux premières? Dans les deux cas, l'esprit ne peut se déclarer satisfait, puisque, d'une part, le chœur n'a le plus souvent aucun rôle dans les Chants de la scène, Duos ou Monodies, et que, d'autre part, on ne sait plus où ranger ces sortes de Chants, ni les Commoi. Ces derniers tiennent pourtant une grande place dans l'économie des tragédies grecques.

Ce qui rend ce défaut de précision encore plus frappant, c'est qu'Aristote, quelques lignes plus bas, paraît faire rentrer dans cet embarrassant χορικόν la Parodos, le Stasimon et le Commos, tandis qu'il ne parle plus des Chants de la scène. Il les a oubliés.

Qu'entend-il d'ailleurs par cette expression: τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς? J'ai adopté la traduction générale, mais elle est bien vague. Les acteurs chantaient seuls, et à deux ou à trois, dans les Monodies et les Duos ou Trios alternés. Tous ces chants n'ont pas le même caractère. Il est donc assez peu logique de les confondre, et encore plus fautif de ne pas les définir.

Chaque tragédie contient une Parodos et un nombre variable de Stasima. Personne ne l'ignore. Les Chants de la scène, au contraire, n'ont guère été employés dans les œuvres d'Eschyle et de Sophocle. Aristote a donc raison de les regarder comme des parties accidentelles. En est-il de même pour le Commos? Aucun chant lyrique ne se rencontre plus souvent dans presque tous les drames qui nous ont

1. L'Épilogue de cette pièce ne nous est peut-être pas parvenu. Cf. O. Müller, *Hist. de la litt. grecque*, trad. Hillebrand, II, p. 519.

2. Le contraire de la Parodos, c'était l'Exodos, ou chant qui accompagnait, dans la tragédie ancienne, le départ des choreutes, au moment où le drame touchait à sa fin. Dans les *Suppliantes* d'Eschyle, le chœur AA'. BB'. ΓΓ'. ΔΔ'(= 1018-1074) est une véritable Exodos. Il en est de même pour le παραχορήγημα des *Euménides:* AA'. BB'. (= 1032-1047). Quand Aristote donna sa définition de l'Exodos, il ne tint plus compte du sens primitif du mot, et il eut surtout en vue la tragédie de Sophocle.

été conservés[1], et l'on en compte jusqu'à quatre dans l'*Œdipe à Colone*. J'indiquerai plus loin comment l'affirmation d'Aristote peut se justifier[2]. Le Stasimon marque les repos de l'action, à une époque où la division en actes ne pouvait pas encore exister. Au contraire, le Commos est intercalé au milieu des Épisodes, et pourrait fort bien ne pas s'y trouver.

Ce chapitre de la *Poétique*, fort utile pour pénétrer dans l'économie générale des pièces grecques, ne doit pas être étudié dans chacune de ses phrases avec ce soin méticuleux que supportent et réclament certaines parties du même Traité[3]. Il faut surtout se garder d'en exagérer la portée. Aristote semble, en l'écrivant, avoir eu principalement en vue cette forme de la tragédie moyenne, qui fut usitée après Eschyle, entre 440 et 420. Des trois tragiques, Sophocle paraît avoir attiré le plus son attention. Les définitions qu'il donne conviennent à un type de pièce telle que l'*Œdipe-Roi*, dont il parle si souvent[4]. Si l'on veut au contraire qu'elles s'appliquent à toute l'œuvre d'Eschyle et d'Euripide, on se heurte à une foule de difficultés qui ont fait dire à quelques-uns que ce chapitre était apocryphe.

C'est aller trop loin. Reconnaissons tout au plus que l'on aimerait mieux le trouver à une autre place dans le livre. Cette liste des parties quantitatives interrompt maladroitement le cours régulier des idées. Vahlen suppose que l'énumération des μέρη τοῦ μύθου a induit l'écrivain à la faire suivre de celle des μόρια κατὰ τὸ πόσον[5]. Il faudrait d'ailleurs écrire une longue dissertation pour énumérer tous les doutes élevés sur l'authenticité de ce passage, et plusieurs autres, encore plus longues, pour les réfuter. De telles discussions n'engendrent qu'un invincible ennui. La poussière qui couvre bien vite le

1. La *Médée*, les *Héraclides* et le *Rhésos* ne contiennent pas, il est vrai, de Commos véritable, mais la Parodos de la première de ces tragédies est partagée entre la scène et l'orchestre. Il en est de même pour le *Rhésos*, du moins dans l'état où il nous est parvenu. Quant aux *Héraclides*, cette pièce ne nous a peut-être pas été intégralement conservée. Cf. Wilamowitz, *Analecta Euripidea*, p. 77, et Bergk, *Griech. Literaturgeschichte*, p. 525 sq.

2. Voir surtout le commencement du chapitre III de ce livre.

3. Cf. Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885, p. 3 sq.

4. Encore n'est-il pas fait mention du Péan : AA'. 1086-1109.

5. *Beiträge zu Aristoteles Poetik*, II, p. 97, 8, dans les *Sitzungsberichte der K. Akad. d. Wissenschaften* de Vienne, 1866, LII Band, I Heft, Jänner (Philosophisch-Historische Classe).

papier où elles sont imprimées préserve les plus obstinés de leur lecture. Ceux pourtant qui ne reculent devant rien, sont forcés d'avouer, après de longs efforts, qu'ils ont perdu leur peine. Kock confesse, par exemple[1], que l'on ne connaîtra l'origine de la définition qu'Aristote fait de la Parodos, que le jour où l'on saura comment la *Poétique* elle-même a été composée. Il y a de quoi décourager les plus jeunes.

Nous avons au surplus d'autres témoignages anciens, qui nous apprennent avec une certitude suffisante les noms que portaient les diverses parties lyriques de la tragédie. On trouve ces renseignements dans Plutarque, dans les scholiastes de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane, dans Pollux, Suidas et Tzetzès. Ils sont le plus souvent d'accord avec le texte d'Aristote, qu'ils paraissent répéter avec quelques variantes. Cet accord même est une garantie, quand ils viennent à combler ses lacunes.

II

LA PARODOS ET L'EPIPARODOS.

a) La Parodos[2] est « le premier dire du chœur entier ». La première moitié de cette définition est inattaquable. Comme le remarque Myriantheus[3], Aristote s'est servi du mot λέξις pour comprendre sous un seul terme les systèmes anapestiques que récitait le coryphée, et les strophes que chantaient les choreutes[4]. Tout autre substantif, comme μέλος, par exemple, n'aurait désigné qu'un des deux éléments de cette partie lyrique. Le mot πρώτη est juste, bien que la Parodos de

1. *Jahrbücher f. Phil.*, 75ᵉ vol., 1857, p. 329 sqq.
2. Th. Kock, *Ueber die Parodos der griechischen Tragödie im Allgemeinen und die des Œdipus in Kolonos im Besonderen.* Progr. des König. Fried. Wilhelms-Gymnas. zu Posen, 1850. — L. Schmidt, *De parodi in tragoedia graeca notione,* 1855. — F. Ascherson, *De parodo et epiparodo tragoediarum graecarum,* Diss. inaug., Berolini, 1856. — J. Aschauer, *Ueber die Parodos und Epiparodos in der griechischen Tragödie.* Progr. Oberhollabrunn, 1887.
3. *Die Marschlieder des griechischen Drama,* München, p. 139.
4. Cf. Eschyle, *Suppliantes,* 625, où le verbe λέξωμεν est employé par le coryphée, pour inviter le chœur à chanter le second Stasimon. — Il est pourtant remarquable que dans la tragédie qu'Aristote semble avoir en vue, la Parodos à récitatif anapestique n'existe déjà plus.

les choreutes dans cette pièce faisaient leur entrée sur le λογεῖον[1].

Plutarque ne connaissait guère les questions scéniques. Comme tous les auteurs de l'antiquité, il citait de mémoire, et comme beaucoup de modernes, il ne se donnait pas la peine de vérifier ses citations. Il ne faut pas s'arrêter à son témoignage.

Je crois donc que la Parodos[2] est le premier chant du chœur, dès son entrée dans le théâtre, qu'il soit sur la scène ou dans l'orchestre. Quelquefois il élevait la voix en arrivant, quelquefois après son défilé. Dans le premier cas, le mot Parodos est justement employé; dans le second, on ne s'en sert que par extension. Cette partie lyrique pouvait être divisée entre le coryphée et ses choreutes, entre des choreutes isolés, entre des choreutes et des acteurs. Parfois aussi les strophes étaient chantées à l'unisson, comme celles d'un Stasimon.

β) Aristote n'a pas fait mention de l'Epiparodos, probablement à cause de sa rareté. C'était un second défilé, et en même temps un second chant du chœur, quand il revenait dans le théâtre, après l'avoir quitté[3]. R. Westphal[4] s'est donc trompé en prétendant que c'était le second chœur de la tragédie, exécuté dans l'orchestre, si le premier l'avait été sur la scène. Le lieu importe peu. La seconde Parodos, aussi bien que la première, pouvait être entendue par les spectateurs, quand les choreutes étaient sur le λογεῖον.

L'une et l'autre étaient attribuées au même chœur. Les trois textes édités par l'auteur des *Prolégomènes* contiennent chacun une erreur[5]. Je ne connais pas de tragédies où l'on ait employé deux troupes différentes de choreutes, en donnant un rôle aussi important à l'une qu'à l'autre. Quand, par exception, le poète se servait d'un double chœur[6],

1. Cf. *infra*, chap. II.
2. La définition qu'en donne E. A. Chaignet, page 15 (*Des formes diverses du chœur dans la tragédie grecque*, Paris, Imprimerie impériale, 1865, 42 p.), me paraît incompréhensible : « Je crois que la Parode n'est pas le chant du chœur, quand il entre, quoi qu'en disent les scholiastes, mais le chant où le chœur tout entier, suivant les termes d'Aristote, se détournant de l'action suspendue et de la scène restée vide, se tourne vers le public. » — D'ailleurs, dans son livre *La Tragédie grecque*, Paris, Didier, 1877, je trouve, page 216, une autre définition beaucoup plus acceptable.
3. Pollux, *Onomasticon*, IV, 108.
4. *Griechische Metrik*, 2ᵉ édit., p. 310.
5. *Prolegomena zu Aeschylus Tragödien*, p. XIII.
6. C'est ce qui a lieu en particulier dans l'*Hippolyte*.

l'un était toujours secondaire, et cédait, à un moment donné, le pas à l'autre.

Toutes les tragédies conservées contiennent une Parodos. On ne trouve au contraire d'Epiparodoi que dans les *Euménides* d'Eschyle, l'*Ajax* de Sophocle, l'*Alceste* et l'*Hélène* d'Euripide, et, en dernier lieu, dans le *Rhésos*[1]. Je n'ai pas à dire ici la raison de l'emploi de cette partie lyrique. On la trouvera plus loin

III

LE STASIMON.

D'après Aristote, c'est le chant du chœur sans anapestes ni trochées. Il est évident que cette partie lyrique ne peut pas être écrite en anapestes. Ces systèmes étaient usités dans les processions religieuses et dans les marches guerrières. Ils ne convenaient donc pas à la tranquillité des Stasima. Encore ceux-ci sont-ils souvent précédés, chez Eschyle, de préludes anapestiques, que le coryphée récitait[2]. Ni Sophocle, ni Euripide n'ont imité leur prédécesseur sur ce point.

En revanche, il est faux que l'on ne trouve pas de Stasima trochaïques. Ils sont fréquents chez le plus ancien des tragiques, et Euripide s'en est plusieurs fois servi. Sophocle, au contraire, n'en offre aucun exemple. C'est encore une preuve évidente qu'Aristote visait dans son Traité la tragédie de ce dernier.

L'auteur de la *Poétique* assimile le trochée à l'anapeste. Il le considère comme un rythme propre à marquer le pas à qui marche en se hâtant. Les poètes s'en servaient volontiers pour accompagner une action précipitée[3].

1. On peut y joindre celle du *Phaéthon*, fragm. 781, v. 13 sqq., dans les *Tragicorum graecorum fragmenta* de Nauck. Editio secunda, Lipsiae, 1889.

2. Voir, au chap. III, la liste des Stasima d'Eschyle, où ces préludes sont employés. Ce sont les *Suppliantes*, les *Perses* et les *Sept*, tragédies anciennes, qui en offrent les plus nombreux exemples. Il n'y en a qu'un dans toute l'*Orestie*, et le *Prométhée* n'en contient plus. Les tragiques ont d'ailleurs abandonné progressivement l'emploi de ces systèmes. J'ai traité plus au long cette question dans un article : *Les systèmes anapestiques dans la tragédie grecque* (*Revue de Philologie*, juillet, 1892).

3. Cf. *Schol. in Aristop. Acharn.*, 204, γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν· πρόσφορον

La définition d'Aristote ne satisfait pas. Elle est toute négative. Beaucoup de chants tragiques ne contiennent ni anapestes, ni trochées, sans être pourtant des Stasima.

R. Westphal[1] veut encore corriger Aristote. Il suppose que le texte est défiguré par une lacune où était indiquée la place qu'occupe le Stasimon dans le poème dramatique. Il faut toujours prendre garde, en donnant tort aux manuscrits, de substituer ses propres idées à celles de l'auteur, et de lui attribuer ce qu'il s'est bien gardé de dire.

Tous les autres témoignages anciens expliquent le mot Stasimon d'après son étymologie : ils le rattachent à ἱστάναι[2]. Ce chant aurait été exécuté par le chœur immobile. Ces textes ont peu de valeur, à cause de l'époque où ils ont été écrits, et je ne sais s'ils ne donnent pas une idée fausse du débit de cette partie lyrique.

La véritable explication a été trouvée par G. Hermann[3]. Ce n'est pas parce que le chœur restait debout, sans faire aucune évolution, qu'on appelait son chant un στάσιμον[4]. Ce mot est opposé à πάροδος. Dans la première partie lyrique, les choreutes défilaient souvent dans l'orchestre pour y prendre leur place. Dans la seconde, ils l'avaient déjà prise, et ne défilaient plus. Cela ne signifie pas qu'ils fussent immobiles. L'adjectif στάσιμος se dit bien d'un mouvement modéré[5]. On pouvait donc l'appliquer à un chant tranquille, que le chœur exécutait avec un calme majestueux, sans cris ni gestes passionnés.

Il ne paraît pourtant pas que les Stasima eussent tous ce caractère, et qu'ils se tinssent sans exception dans ces notes moyennes. La tragédie en connaissait d'autres. C'étaient des hymnes pleins de flamme, des chants qu'accompagnait une danse agitée. Quel que fût cepen-

τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ. ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοὶ, ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγωσι τοὺς χορούς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι.

1. *Prolegomena*, p. 65. Voir aussi Bergk, *Griech. Lit.*, III, p. 136, n. 450.

2. Voir l'*Argument* des *Perses*, et le scholiaste du *Prométhée*, v. 413 de l'édition Wecklein-Vitelli. — Comparer celui des *Phéniciennes*, v. 202 ; des *Grenouilles*, 1281 ; des *Guêpes*, 270. — Voir aussi Suidas, au mot Στάσιμον, et Tzetzès, *De trag. poesi*, v. 51 sqq.

3. *Epitome doctrinae metricae*, § 666 : Neque Stasimum ab eo, quod immotus stet chorus, dictum est, sed quod a choro non accedente primum, et ordines explicante, sed jam tenente stationes suas canatur.

4. Sous-entendre μέλος.

5. Platon, dans le *Sophiste*, 256 B, parle d'une στάσιμος κίνησις, et il existait une στάσιμος ἁρμονία, une harmonie calme et reposée. *Problèmes*, XIX, 48.

dant le genre auquel ils appartinssent, le chœur n'y défilait jamais, et ils étaient placés à un endroit où l'action était arrêtée, parfois pour quelques instants. Je dois entrer ici, pour plus de clarté, dans quelques détails.

α) STASIMA VÉRITABLES.

Ils se distinguent par leur calme et leur sérénité. Les choreutes, en les chantant, dansaient l'Emméleia. Il faut, pour comprendre son caractère, imaginer plutôt un pas rythmé [1] que ce que nous appelons de nos jours une danse, quelque sévère qu'elle puisse être. Chaque mouvement du chœur accusait la valeur des mots, en marquait la cadence. Ainsi ce Stasimon s'adressait à l'esprit, par la signification de ses vers, à l'oreille, par la mélodie qui l'accompagnait, aux yeux, par la symétrie des attitudes des personnages. Ils pouvaient changer de place, mais ils ne sortaient jamais de l'endroit où ils se trouvaient en le commençant.

Toutes les fois qu'on représentait une tragédie, on exécutait à des intervalles inégaux ces sortes de chants. Leur forme extérieure ne variait pas. Ils étaient composés d'une suite plus ou moins longue de couples de strophes, que terminait ou non une épode [2]. Ces strophes, ainsi groupées, étaient chantées à l'unisson par les douze ou quinze choreutes [3].

Bien qu'elles aient été assez souvent intercalées dans les drames, surtout du temps de Sophocle et d'Euripide, pour donner aux acteurs qui devaient jouer plusieurs rôles dans la même pièce un moyen détourné d'aller changer de manteau et de masque dans la coulisse, ceux-ci n'avaient pas toujours quitté la scène quand on les chantait. Ils n'ont cependant jamais eu le droit de mêler leur voix avec celles de l'orchestre, qui est toujours resté dans la jouissance entière de ses attributions. Parfois cependant ces chants étaient coupés d'exclamations soudaines que faisaient entendre certains personnages dans l'inté-

1. Cf. Buchholtz, *Die Tanzkunst des Euripides*, Leipzig, 1871, p. 92.
2. Il est certain qu'il y avait des Stasima épodiques. Buchholtz (*op. cit.*, p. 88, 9) est le seul à le nier. Son erreur provient de ses idées fausses sur le débit général de cette partie lyrique.
3. C'est là du moins l'opinion la plus vraisemblable.

rieur du palais. Il faut bien se garder de confondre leurs cris avec les strophes orchestiques[1].

Elles étaient un élément organique du poème auquel elles avaient donné naissance, mais elles perdirent de leur importance chaque année, parce que la vie de la tragédie se concentrait de plus en plus sur la scène. Aristote recommanda, non sans raison, qu'elles fussent rattachées au sujet par un lien étroit[2]. Eschyle et Sophocle n'ont jamais négligé cette règle. Les légendes d'où l'on tirait les tragédies étaient une matière flexible que chacun modifiait à sa guise. Cette souple draperie offrait aux regards l'harmonieux groupement de ses plis et le reflet changeant de ses nuances. Les Stasima étaient, pour ainsi dire, les points d'attache qui servaient à la disposer.

Euripide, sans négliger autant qu'on l'a prétendu[3] le précepte d'Aristote, paraît cependant ne s'y être conformé qu'avec peine. Le peu d'intérêt qu'offrent trop souvent ses Stasima n'est pas toujours un défaut qui lui soit imputable. Les maximes et les réflexions qui leur conviennent ne sont supportées du public qu'autant qu'elles le frappent pas leur originalité. Après Eschyle, tout était dit; Euripide venait trop tard, il fallait trouver autre chose. Ses efforts ont été réels. S'il n'a guère réussi et si l'intervalle qui le sépare de Sophocle, son rival, est considérable, c'est que son esprit philosophique le portait invinciblement vers l'étude de l'âme humaine, de ses souffrances et de ses faiblesses. Les vers récités étaient le véritable instrument qui convenait à ces analyses. Quand elles s'élevaient jusqu'à la passion tumultueuse, il se servait du chant monodique. En aucun cas les strophes de l'orchestre ne pouvaient être employées.

Ce n'est pas une raison pour lui attribuer l'invention des Embolima. Il faut les laisser à Agathon. Ces sortes d'intermèdes musicaux, que l'on plaçait où l'on voulait, ne paraissent pas lui avoir été connus[4].

1. Cf. H. Gleditsch, *Metrik*, p. 794.

2. *Poétique*, XVIII, 1456 a, 25 sqq. Cf. Horace, *Ad Pisones*, 193-5.

3. On a trop généralisé la critique d'Aristote. M. Decharme s'est élevé contre cette injustice. Il a analysé le rôle du chœur dans les tragédies d'Euripide, et montré que les chants orchestiques qui se désintéressent du drame sont l'exception. Voir le chapitre V, p. 422-466 de son livre sur *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, Garnier, 1893.

4. Le Stasimon II de l'*Hélène*, 1301-1368, n'est probablement pas d'Euripide. Wilamowitz retranche ce chœur de la pièce. (*Analecta*, p. 57.) C'est aussi l'opinion de M. Decharme, *op. cit.*, p. 461, 2.

On sait qu'ils se multiplièrent dans la suite. Le chœur, qui contribuait lui-même à se rabaisser, ne jouait plus en les chantant son rôle d'acteur. Les Romains, plus pratiques, les remplacèrent dans la Comédie par un air de flûte.

β) LES HYPORCHÈMES ET LES PÉANS.

Les Épisodes n'étaient pas toujours séparés par des chants lyriques, pendant lesquels le chœur dansait la tranquille Emméleia. Qui le prétendrait, assignerait à la tragédie un caractère uniforme qui n'a jamais été le sien. Elle a beaucoup emprunté aux formes voisines du lyrisme grec, que l'immensité de son domaine et la multiplicité de ses besoins la forçait à s'assimiler. Tout ce qui pouvait lui être utile est venu grossir sa richesse. C'est ainsi qu'il faut compter entre autres acquisitions les Hyporchèmes et les Péans. Aristote n'en parle pas. Ce n'est pas une raison pour nier qu'elle les ait employés. Ils sont rares, il est vrai, mais certains lecteurs plus attentifs ont bien su les découvrir.

Le scholiaste de Sophocle, pour ne citer que celui-là, remarque expressément que le chant du chœur placé après le premier Épisode des *Trachiniennes* n'était pas un Stasimon ordinaire[1]. Muff[2] y voit un Hyporchème; le refrain ἰὼ ἰὼ Παιάν[3] semblerait plutôt indiquer un Péan. L'antiquité ne savait pas toujours quel était le caractère particulier de chacun de ces poèmes, et Plutarque s'élevait déjà contre ces confusions. Si pour les distinguer on hésitait de son temps, peut-être serai-je excusable d'y renoncer le plus souvent.

Le Péan et l'Hyporchème, inventés tous deux par le Crétois Thalétas[4], se ressemblaient beaucoup si l'on ne considérait que les paroles. « Dans l'exécution, au contraire, les différences étaient sans doute

1. *Trachiniennes*, 205-224 : A. Scholiaste au vers 216 : τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται. Cette danse avait lieu au son de la flûte, comme le texte l'indique.

2. *Chorische Technik des Sophokles*, p. 39 et 197.

3. *Trachiniennes*, v. 221.

4. Le Péan, παιήων, est déjà mentionné dans l'*Iliade*. Quand Plutarque, dans son *De musica* (c. 9, édit. Volkmann), dit que Thalétas et ses disciples Xénodamos et Xénocrite composèrent des Péans, il faut entendre qu'ils les empruntèrent aux chants populaires, et qu'ils en firent une œuvre d'art.

assez tranchées. La danse, accessoire dans le Péan, était essentielle dans l'Hyporchème[1]. »

Si nous rapportons ce que dit Lucien[2] du débit de l'Hyporchème ordinaire à ceux que l'on rencontre dans la tragédie, il est naturel d'admettre qu'ils se jouaient de deux manières différentes. Tantôt le chœur chantait comme dans le Stasimon, mais la danse qui accompagnait les vers lyriques n'était plus l'Emméleia. Elle avait plus de vivacité et d'animation. Athénée nous dit qu'elle était aussi enjouée que le Cordax[3]. Tantôt le chœur se divisait en deux parties : l'une dansait, l'autre chantait. L'essoufflement et la fatigue causés par ces mouvements agités empêchaient ceux qui s'y livraient de chanter comme les autres. Muff[4] suppose que les choreutes silencieux dansaient alors en suivant la mesure du chant du coryphée, qu'accompagnait l'instrumentiste.

On trouve surtout ces Hyporchèmes chez Sophocle. Ils ont presque tous un caractère commun, qui aide à les découvrir. Placés avant la catastrophe, qu'ils précèdent souvent de quelques instants, ce sont des chants joyeux que le chœur exécute sans aucun pressentiment du malheur qui va fondre sur lui. Je rappellerai celui de l'*Ajax*[5], où les matelots de Salamine, induits en erreur par les paroles de leur maître qui va se tuer, s'imaginent qu'il a renoncé à sa colère contre les Atrides, et, tressaillant d'allégresse[6], invoquent en dansant Pan et Apollon. Le spectateur prévoit trop bien ce qui doit arriver, pour ne pas être attristé en son âme de cette exaltation. Cette joie le fait souffrir, et cette aveugle confiance le remplit de pitié[7]. Le contraste entre les sentiments de l'orchestre et ceux du théâtre est cherché. L'habileté du poète consiste à s'adresser au public par une voie détournée, et à le faire juge du peu de fondement qu'ont souvent les joies auxquelles il se livre. Je ne sais pourtant si dans certains cas cet

1. A. Croiset, *Hist. de la litt. grecque*, II, p. 274. — Cette danse est mentionnée dans les Hyporchèmes suivants : *Ajax*, 693-718, v. 700 ; *Antigone*, 1115-1154, v. 1147, 1150 sqq.

2. Περὶ ὀρχήσεως, 30. Ed. Jacobitz, Teubner, 1886-8.

3. Athénée, XIV, 630 e : ἡ δ' ὑπορχηματικὴ τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ' εἰσὶν ἀμφότεραι.

4. *Op. cit.*, p. 38.

5. 693-718. Cf. *Œdipe-Roi*, 1086 sqq.

6. Cf. 693 : ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς δ' ἀνεπτόμαν.

7. Cf. Muff, *op. cit.*, p. 39.

artifice ne pèche pas un peu contre la vraisemblance, et si le désir de mettre en spectacle l'imperfection et la faiblesse des vues humaines n'a pas quelquefois poussé l'auteur à grandir plus que de raison l'imprévoyance de ses choreutes.

Ici se pose une question, secondaire il est vrai, mais encore assez importante pour que je doive au moins indiquer en quel sens je suis tenté d'y répondre. Tous ces chants, d'une nature si particulière, tenaient-ils lieu de Stasima dans la construction des drames? Il est certain que non. Un Stasimon est placé à un point de repos de l'action; quelques Hyporchèmes ou Péans se trouvent au contraire aux endroits les plus agités. De plus, le Stasimon doit toujours avoir une certaine étendue[1]. Il faut donc que ces chants, quand ils le remplacent, aient au moins une couple de strophes, bien que par leur nature ils ne fussent pas propres à l'équilibre des éléments binaires[2].

γ) LES CHANTS DIALOGUÉS DES CHOREUTES.

Dans deux tragédies de Sophocle et d'Euripide, le *Philoctète* et l'*Oreste*, qui furent jouées en 409 et 408, le Commos, ce qui peut surprendre, remplace le Stasimon. C'est là du moins une opinion fort plausible. Pourtant, comme Aristote a distingué les Stasima, éléments nécessaires au drame, des Commoi, qui peuvent ne pas s'y trouver, et que ces derniers, même quand ils jouent un rôle aussi important, ne sont pas construits sur un autre plan que les autres, je les étudierai tous ensemble, sans établir de distinction entre eux.

« Vers la fin du ve siècle, les poètes tragiques usaient de la plus grande liberté pour la distribution de la partie lyrique de leurs pièces, et il ne leur était pas interdit de donner au chœur un caractère plus dramatique en substituant quelquefois aux Stasima d'usage des morceaux plus vifs et d'une exécution plus animée[3]. »

Cette tendance poussa Euripide, en particulier, à user fréquemment

1. Aristote, περὶ κωμῳδίας. (3e édit. de la *Poétique* de Vahlen, p. 80.) Χορικόν ἐστι τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ᾀδόμενον ὅταν ἔχῃ μέγεθος ἱκανόν.

2. Cf. H. Gleditsch, *Metrik*, p. 782. C'est peut-être pour cette raison que le Péan iambique des *Trachiniennes*, 205-224, est un μέλος ἀπολελυμένον.

3. P. Decharme, *op. cit.*, p. 474.

de ce que j'appellerai, faute d'une dénomination meilleure, les Chants dialogués des choreutes[1]. Les strophes qui les composent sont divisées en plusieurs parcelles, qui sont attribuées aux ἡμιχόρια, aux στοῖχοι, aux ζυγά, ou même à des voix isolées de l'orchestre. Le Stasimon, on le sait, était au contraire chanté à l'unisson.

Pouvait-il être remplacé par des strophes aussi morcelées? C'est l'opinion de Wecklein[2], que ne partage pas Arnoldt[3]. On ne peut en effet se déclarer sans réserves, ni dans un sens, ni dans l'autre, et je suivrai encore une fois une méthode rationnelle pour les distinguer.

Tous les Chants dialogués d'une seule strophe, tous ceux qui ne sont point à un arrêt de l'action, ne peuvent pas avoir une telle importance. Ainsi le morceau dochmiaque des choreutes dans la *Médée* n'était pas un Stasimon[4]. Ceux-ci viennent d'apprendre de la bouche de la malheureuse qu'elle va tuer ses enfants, et quitter le pays au plus vite[5]. Ils sont dans l'attente de ce qui va survenir. Loin d'être arrêtée, l'action se précipite vers l'issue du drame. Au contraire, les deux chœurs des *Suppliantes*[6] et de l'*Ion*[7] en tenaient lieu. Dans la première de ces pièces, la bataille se livrait entre Thésée et Adraste, selon une coutume du théâtre grec, que les invraisemblances n'effrayaient pas. Thésée était proclamé vainqueur, quand se taisaient les choreutes[8]. Dans l'autre, l'Épisode était terminé, puisque Xuthos, après avoir trouvé enfin un fils, allait s'asseoir avec lui dans un banquet.

Je ne sais si l'on pourrait citer quelque autre chant de cette nature dans l'œuvre d'Euripide, qui soit placé après ce que nous appellerions un acte. Néanmoins je n'ai pas cru devoir, dans un livre où j'étudie

1. Ce sont les *Wechselgesänge*, ou *Wechselreden* d'Arnoldt. (*Die chorische Technik des Euripides*, Halle, 1878, p. 32). O. Müller les appelait des *Kommatika*. (*Eumeniden*, Göttingen, 1833, p. 84.)

2. *Ueber den Vortrag der tragischen Chöre*, dans la *Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen*, 1878, p. 491 sqq. Or, le Stasimon III de l'*Héraclès* d'Euripide (763-814) est précédé d'un de ces Chants dialogués. Ils ne se confondaient certainement pas l'un avec l'autre.

3. *Op. cit.*, p. 31 sq.

4. *Médée:* 1251-1292. (AA'. BB'. Dans cette dernière couple, on entend deux fois les cris des enfants de Médée.)

5. *Ibid.*, 1236 sq.

6. *Suppliantes:* 598-633. (AA'. BB'.)

7. *Ion:* 676-724. (AA'. B.) Cf. O. Hense, *De Ionis fabulae Euripideae partibus choricis*, Lipsiae, 1876, p. 26 sq.

8. Dans un passage des *Héraclides*, où la situation est identique, c'est pendant le troisième Stasimon (748-783 : AA'. BB'.) que la bataille a lieu. C'est une preuve certaine que les Chants dialogués pouvaient remplacer les Stasima.

les formes lyriques de la tragédie grecque, distinguer des autres les Dialogues lyriques du chœur, faisant fonction de Stasimon. Je les ai tous énumérés à la fin de mon chapitre III, où les uns ont attiré les autres.

IV

LE COMMOS.

Aristote et tous les critiques anciens définissent le Commos un thrène commun au chœur et à la scène. De toutes les parties lyriques dont j'ai fait mention jusqu'ici, c'est la première où les acteurs jouent nécessairement un rôle. Constatons dès maintenant cette particularité: la suite de ce livre montrera quelles en furent les conséquences.

Le Commos est un thrène, c'est-à-dire un chant de deuil. Aristote les confond ensemble. D'autres les ont distingués[1]. On ne peut tirer aucun profit à les suivre. Le thrène, comme on le trouve dans Homère[2], contenait des lamentations funèbres. Le Commos tragique était, du moins à l'origine, un chant de douleur[3], dont l'exécution était accompagnée de tous ces gestes violents et de toutes ces marques extérieures de tristesse qui conviennent à l'exubérance méridionale. Nous savons par la fin des *Perses*[4] ce qu'elles pouvaient être. Plus tard, son caractère se modifia, et il finit par être employé dès qu'une émotion violente s'emparait des acteurs ou des choreutes: la nature de cette émotion pouvait être très variée.

Désespoir, tristesse, angoisse, sollicitude inquiète, passion tumultueuse, tous les chocs multipliés qui troublent le calme silencieux de l'âme humaine et la font vibrer sous leur impulsion, étaient accompagnés du jeu des flûtes tragiques. Celui-ci était aussi varié que

1. Cf. Tzetzès, περὶ τραγικῆς ποιήσεως, v. 66-7:
κομμὸς δὲ θρήνου πενθικώτερον πλέον·
ὁ θρῆνος δ'ἐστὶν ἠρεμέστερον μέρος. (Westphal, *Proleg.*, p. XIV.)

2. *Iliade*, XXIV, 725-75. Ces hexamètres sont groupés en *systèmes*. Lire sur ce morceau d'un caractère tout spécial quelques remarques de M. Dufour dans la *Revue de Métrique*, I, 2, p. 70 sq.

3. L'étymologie du mot est donnée par Eschyle, *Choéphores*, 423: ἔκοψα κομμόν.

4. 1038 sqq.

les affections diverses dont ses accords renforçaient l'expression. Le Commos, par sa nature même, devait être inconstant et fluide, puisque les sentiments qu'il traduit ont entre tous, à cause du trouble qu'ils causent, un caractère indécis et irrégulier.

L'intensité de la passion intime, toujours mobile, s'accusait dans les souples contours du poème avec une précision exacte. On en trouvera plus loin des exemples d'une ingéniosité surprenante. La récitation simple, usitée dans les trimètres de l'Épisode, ne suffisant plus, même aux moins émus des personnages de la scène ou de l'orchestre, faisait place au chant lyrique et à la récitation accompagnée. C'étaient les deux instruments dont les poètes mariaient le jeu sans aucune confusion. Cette alternance, parfois fort compliquée, donna, surtout dans la première moitié du ve siècle, un dessin d'une économie savante, qu'on a plaisir à retrouver. Plus tard, on s'appliqua au contraire à le simplifier. Je tâcherai de marquer la raison de ce changement. A toutes les époques pourtant, sauf dans les cas où la passion était dans toute sa véhémence, les Grecs conservèrent cette alternance du chant et de la παρακαταλογή. Ils évitaient ainsi cette impression légèrement désagréable que nous ressentons dans quelques-uns de nos théâtres, quand un acteur, sans aucune transition, parle à un autre acteur qui vient de chanter. Si, d'autre part, la progression était ascendante, le débit mélodramatique lui-même cédait peu à peu la place au véritable chant lyrique.

V

LES CHANTS DE LA SCÈNE.

J'arrive aux parties lyriques usitées surtout dans la tragédie d'Euripide. Aristote les appelle vaguement des Chants exécutés du haut de la scène: τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς[1]. Il est rare que le chœur y participe.

1. Quelque opinion que l'on puisse avoir sur la conformation des théâtres où ont été jouées les tragédies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, je crois que l'orchestre était en contre-bas par rapport au λογεῖον. L'expression d'Aristote et celle de l'auteur des *Problèmes* me semblent le prouver d'une façon certaine. Je crois aussi que l'orchestre, quelle que fût sa disposition, était le lieu réservé aux évolutions des choreutes, mais qu'ils en sortaient en certains cas et montaient sur la scène. — Il est absolument

L'auteur des *Problèmes* nous donne sur eux un renseignement utile, que l'on a beaucoup commenté: « Ils ne sont pas antistrophiques, comme ceux du chœur. C'est que l'acteur est un artiste, qui imite la nature, ce que fait moins le chœur[1]. » On pourrait donc croire que ces chants sont tous asymétriques: ἀπολελυμένα. Il n'en est rien. Il suffit pour l'instant de noter ce témoignage, sur lequel je reviendrai.

Ces parties lyriques sont de deux sortes. Je les étudierai à part, parce qu'elles n'ont presque rien de commun. Ce sont les Duos ou Trios alternés, et les Monodies d'acteurs.

α) DUOS, TRIOS ALTERNÉS.

Très rares chez Eschyle et Sophocle, ces sortes de chants sont assez fréquents chez Euripide. Sa première tragédie conservée en contient déjà un exemple remarquable, et cependant on n'en trouve aucun dans ses deux dernières, ce qui n'est peut-être pas imputable au seul hasard.

Ce que nous appelons de nos jours un duo ou un trio diffère essentiellement de ceux de la tragédie grecque. Souvent, en effet, les acteurs chantent ensemble sur nos théâtres. Le plaisir qu'on éprouve à les écouter vient moins du sens de leurs paroles, qu'on n'entend guère, que des harmonieux accords produits par leurs voix différentes. Les ὑποκριταί du théâtre de Dionysos, au contraire, chantaient presque toujours les uns après les autres. Le mot ἀμοιβαῖα, dont se servait la critique ancienne, pour désigner leurs Duos, est le seul qui convienne à la manière dont ils les exécutaient. Les paroles pouvaient encore être comprises aisément des auditeurs. L'auteur ne sacrifiait pas, comme la plupart de nos librettistes, le texte à la musique. Celle-ci resta toujours sous la dépendance de la poésie. Ces Chants scéniques le prouvent, puisqu'ils sont un des plus beaux ornements des pièces à reconnaissance[2].

nécessaire de l'admettre, sans quoi le texte actuel des tragédies grecques est incompréhensible dans une foule de passages. — Toutes ces questions sont, comme on le sait, très discutées aujourd'hui en Allemagne; en attendant que la lumière soit faite, je conserve les idées anciennement admises et ne veux pas les bouleverser. Voir d'ailleurs à ce sujet le livre récemment paru de M. O. Navarre, *Dionysos, Étude sur l'organisation matérielle du théâtre athénien*. Paris, Klincksieck, 1895. L'auteur reste fidèle, avec la plupart des hellénistes de France, à l'opinion traditionnelle.

1. *Problèmes*, XIX, 15. Cf. *infra*, ch. VI.

2. J'ai surtout en vue ici l'*Ion*, l'*Iphigénie en Tauride* et l'*Hélène*. Cf. Ch. Bally, *De Euripidis tragoediarum partibus lyricis quaestiunculae*, thèse de doctorat, Berlin, 1889, p. 28.

On comprend aisément que le nombre si restreint des acteurs athéniens ait été un obstacle à l'emploi des Trios alternés. Je n'en connais qu'un seul que l'on puisse citer avec quelque assurance[1]. D'ailleurs il ne faut jamais oublier que dans le plus grand nombre des Duos, aussi bien que dans les Commoi, un seul acteur chantait des vers lyriques, tandis que son camarade récitait des trimètres accompagnés.

Le chœur, comme les spectateurs devant lesquels il était rangé, se contentait d'écouter en silence ces Chants scéniques. S'il y avait pris part, le Duo se serait transformé en Commos. On verra plus loin que si dans certains thrènes le chœur était remplacé par un acteur dans les antistrophes, cette substitution pouvait aussi bien avoir lieu dans les strophes. En supprimant tout son rôle dans les deux parties, on donnait naissance aux Chants d'acteurs. Toutes les parties lyriques de la tragédie, comme les anneaux d'une chaîne, sont étroitement reliées les unes aux autres.

β) MONODIES.

Les Chants scéniques comprennent aussi les Monodies, qu'il est inutile de définir[2]. De l'*Alceste* à l'*Iphigénie à Aulis*, Euripide les a souvent employées. Elles contiennent presque toujours des lamentations[3].

Le chœur n'a jamais une syllabe à chanter ni à réciter dans les Duos. Au contraire, dans les Monodies, il lui arrive souvent de jouer un rôle. Quelques trimètres iambiques, intercalés entre leurs différentes parties, étaient attribués au coryphée. Leur banalité indique bien qu'ils n'étaient récités que pour donner au chanteur quelques mesures de repos. Quand ils étaient supprimés, une ritournelle du joueur de flûte devait les remplacer.

De toutes les parties lyriques, les Monodies sont celles qui nous échappent le plus. Quelques-unes ne sont pas inférieures aux plus beaux chants orchestiques, bien que d'un caractère différent. D'autres surprennent par leur médiocrité. L'équilibre de leur construction est souvent une garantie de leur mérite. Les plus mauvaises ne sont jamais antistrophiques.

1. *Trachiniennes*, 1005-1043.
2. Cf. Tzetzès, dans les *Anecdota* de Cramer, vol. III, p. 338.
3. Suidas : καὶ μονῳδεῖν, τὸ θρηνεῖν. Cf. Photius au mot μονῳδεῖν.

CHAPITRE II

LES PARODOI ET LES EPIPARODOI.

Les Parodoi.

I. Parodoi à systèmes anapestiques, pendant lesquelles le chœur défile.

- **A.** Elles sont attribuées uniquement au chœur; α) Le défilé du chœur est accompagné des anapestes du coryphée, que suivent les strophes des choreutes; β) Les anapestes du coryphée sont placés entre les strophes des choreutes; γ) Les strophes sont supprimées. Le récitatif anapestique seul est conservé; il appartient au chef du chœur.
- **B.** L'acteur intervient; α) Genre antistrophique; β) Genre libre, πάροδος ἀπολελυμένη.

II. Parodoi sans systèmes anapestiques. Le plus souvent le chœur défile en silence.

- **A.** Elles sont attribuées uniquement au chœur: Parodoi-Stasima.
- **B.** L'acteur intervient; α) Parodoi avec épirrhèmes iambiques ou anapestiques; β) Parodoi sans épirrhèmes; elles sont entièrement chantées; γ) Genre mixte.

Résumé.

Les Epiparodoi.

LES PARODOI.

Comme son nom l'indique, la Parodos est cette partie lyrique de la tragédie grecque pendant laquelle le chœur défilait devant les gradins des spectateurs, soit dans l'orchestre, soit par exception sur la scène. Or, ce défilé avait-il lieu dans toutes les pièces? Assurément non; mais par un abus de langage, on a continué de donner le nom de Parodos à un chant du chœur qui s'exécutait sans aucun mouvement.

Je suis resté fidèle à la tradition, mais j'ai pris soin de distinguer les Parodoi à systèmes anapestiques de celles qui n'en ont pas, parce que dans les unes le défilé est de règle, et que dans les autres il est exceptionnel. Les premières ont d'ailleurs été employées avant les secondes. La transformation du type primitif s'accomplit assez tôt, et

l'on est surpris des ingénieuses combinaisons qu'inventa quelquefois Euripide. On peut, au surplus, en comparant entre elles toutes les altérations que subit la Parodos, y retrouver en abrégé les principaux changements qui furent apportés au lyrisme de la tragédie.

I

PARODOI A SYSTÈMES ANAPESTIQUES.

Elles se divisent en deux catégories : tantôt le chœur seul y prend part, ce sont les plus anciennes ; tantôt l'acteur y joue un rôle, soit qu'il chante, soit qu'il récite ; le chœur lui répond. La Parodos, qui accompagne encore la marche des choreutes, se transforme donc en une sorte de Commos, puisque, selon la définition la plus large qui s'en puisse donner, le Commos de la tragédie est cette partie lyrique que se partagent la scène et l'orchestre.

A. PARODOI ATTRIBUÉES UNIQUEMENT AU CHŒUR.

Le plus souvent les anapestes du coryphée précédaient les strophes ; quelquefois, au contraire, ils étaient intercalés entre elles. Enfin dans une Parodos, ces strophes ont été supprimées, parce qu'elles n'en constituaient pas l'élément essentiel : il est constant que le chœur les chantait comme celles des Stasima.

α) LES ANAPESTES DU CORYPHÉE PRÉCÈDENT LES STROPHES DES CHOREUTES.

Dans les plus anciennes pièces qui nous restent, cette sorte de Parodos sert d'ouverture au drame. La scène est vide ; le chœur défile.

Eschyle, SUPPLIANTES : 1 — 175.

Anapestes : Coryphée.................. 1—40.
AA' BB' ΓΓ' ΔΔ' EE' ZZ' HH' ΘΘ'[1]..... 41—175.

1. A... Γ' = 41-84 : strophes logaédiques, pleines de choriambes ; la troisième

PERSES : 1 — 139.

Anapestes : Coryphée.................. 1 — 64.
ΑΑ′ ΒΒ′ ΓΓ′ ΔΔ′ ΕΕ′ ΖΖ′[1].............. 65 — 139.

On comprendra que j'étudie avec moins de soin les strophes lyriques que les anapestes. Ce sont eux qui marquaient la mesure aux choreutes. Ceux-ci allaient deux par deux. Le joueur de flûte les précédait[2].

Ainsi cette théorie, cette entrée du chœur commence le spectacle. Aucun acteur n'a encore paru sur la scène ; on ne sait même pas quelle pièce on va jouer. Un récitatif et un chant lyrique préludent au sujet ; il est probable que les premiers drames des Grecs débutaient assez souvent d'une façon analogue.

Si l'on songe en effet que la tragédie sortit du Chœur dithyrambique[3], il est naturel d'admettre que la présence des choreutes dans l'orchestre devait précéder celle des ὑποκριταί sur la scène. Au temps même où les poètes ne disposaient encore que d'un acteur, il fallait bien que le chœur avec lequel il conversait, et qui était alors le personnage principal, fût arrivé avant lui dans le théâtre.

Il est vrai que l'auteur de l'*Argument* des *Perses* cite un vers iambique des *Phéniciennes* de Phrynichos, qu'un eunuque disait sur la scène, au commencement du drame[4]. Or, il est probable que cette pièce fut jouée en 476, sous la chorégie de Thémistocle[5], quatre ans donc environ avant les *Perses*, et peut-être même avant les *Suppliantes*. Mais ni les *Phéniciennes* de Phrynichos, ni les *Suppliantes* d'Eschyle

couple est encore plus mélangée : éléments dactyliques, logaédiques, iambiques et trochaïques. Pour le détail, R. et W., p. 687 sqq. — ΔΔ′ : 84-90 = 91-94 : strop. dactyl. et trochaïques ; la fin est logaédique. — ΕΕ′ : 95-102 = 103-110 : str. iambiques et logaédiques comme ΖΖ′ : 111-121 = 122-133. — ΗΗ′ : 134-143 = 144-153 : les iambes dominent. — ΘΘ′ : 154-166 = 167-175 : strophes de deux parties, la première est trochaïque, la seconde anapestique. R. et W., p. 208 sq. — Les trois dernières couples ont des refrains. Canter a rétabli celui de la dernière antistrophe.

1. Α... Δ′ : 65-113 : ioniques mineurs, R. et W, p. 346 sqq. — Ε... Ζ′ : 114-139 : str. trochaïques, R. et W., p. 207.

2. Scholiaste d'Aristophane, *Guêpes*, 582.

3. Sur cette question, cf. M. Croiset, *De la tétralogie dans l'Histoire de la tragédie grecque*. (*Revue des Études grecques*, 1888, p. 369-380.)

4. Τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων.
Voir les *Trag. graec. fragmenta* de Nauck, 2e éd., Leipzig, 1889, p. 722.

5. Plutarque, *Thémistocle*, c. 5.

ne doivent être regardées comme des tragédies primitives. Pratinas luttait déjà vers la 70ᵉ olympiade contre Eschyle[1], et il est certain qu'il fut composé des drames avant le vᵉ siècle[2].

Quoi qu'il en soit, les *Suppliantes* et les *Perses* sont, comme chacun sait, les plus anciennes des pièces tragiques qui nous soient parvenues. Elles appartenaient chacune à une trilogie différente; celle-ci y occupait la seconde place[3], et celle-là la première[4]. Ainsi l'ordre de composition dans la triade dramatique n'avait pas d'influence sur la construction.

Quand les poètes purent disposer d'un second acteur, ils cherchèrent bientôt à diversifier le jeu de la Parodos. Le défilé choral, placé en tête de chaque unité tragique, devint aisément monotone et ennuyeux. Aussi l'ouverture de l'*Agamemnon* et du *Prométhée*, premières pièces de trilogies, est-elle déjà écrite en trimètres, et il en est de même dans les autres drames d'Eschyle.

Les dimètres anapestiques des *Suppliantes* forment dix systèmes, ceux des *Perses* neuf. Leur étendue respective est fort inégale. Je rappellerai l'idée de Myriantheus[5], qui voulut, en comptant, comme il est naturel, un pas par anapeste, préciser la longueur du chemin que parcourait le chœur dans l'orchestre. Il n'est pas commode de savoir quelle était en ce temps-là la grandeur du pas des choreutes, et il est peu probable qu'ils marchassent en ligne droite. Je crains beaucoup que la métrique ne soit ici d'un faible secours à l'archéologie.

Il importe plus d'indiquer le rôle que jouait le coryphée dans l'économie du drame. Pendant ce récitatif, dont chacun devait percevoir nettement toutes les syllabes[6], ce personnage disait le pays, la condition, le sexe, les sentiments, les inquiétudes, la raison de l'arrivée de la troupe qu'il commandait. En réalité, ces anapestes servaient

1. Suidas, au mot Πρατίνας.

2. Le premier concours tragique eut lieu en 535; il fut institué par Pisistrate: c'est une date essentielle dans l'histoire de la tragédie. Cf. Paul Girard, *Thespis et les débuts de la tragédie.* (*Revue des Études grecques*, t. IV, année 1891, p. 159-170.)

3. *Argument* des *Perses*: ἐνίκα Φινεῖ, Πέρσαις, Γλαύκῳ, Προμηθεῖ.

4. C'est du moins l'opinion courante. Cf. Bergk, *Griech. Literaturgeschichte*, III, p. 306 sq.

5. *Die Marschlieder des griechischen Drama*, p. 122 sqq.

6. Celui des *Perses* est rempli de noms propres. C'est une raison pour que le coryphée seul ait pu les prononcer, de manière à être entendu par le public. Cf. Maury, *De cantus in Aeschyleis tragoediis distributione*, Paris, 1891, p. 8.

de Prologue aux tragédies qui n'en avaient pas encore. Ils mettaient le spectateur au courant de ce qu'il devait savoir pour comprendre ce qui allait suivre. A cette époque, le chœur est l'égal du protagoniste. Plus tard il lui céda le pas. Ce fut à l'acteur que vers 440 les poètes confièrent la mission qui vers 470 incombait encore au chef du chœur. Ainsi le Prologue euripidéen est une transformation du récitatif d'Eschyle. Il est permis de trouver le second moins imparfait et moins maladroit que le premier; mais la tragédie d'Euripide, plus que la nôtre peut-être, est une crise dont le Prologue expose les causes; l'intérêt commence quand il finit. Celle d'Eschyle n'a pas encore perdu le caractère sacré qu'elle doit à son origine; elle s'ouvre par un majestueux défilé de choreutes, qui ressemble à une procession de prêtres de Dionysos; l'hymne qui scande leur marche est récité par celui qui a la prééminence sur tous les autres.

Quand ces systèmes étaient terminés et que le chœur avait pris sa place habituelle, on commençait le chant des vers lyriques. Ils forment huit couples de strophes dans les *Suppliantes*, et six dans les *Perses*. Dans les deux drames, ils reprennent et complètent ce qui a été déjà énoncé. Les faits brièvement racontés prennent de l'ampleur. L'esquisse se colore et s'illumine. Au Solo un peu grêle du coryphée succède le chant plus plein des choreutes. Il ne s'agit pas encore de faire naître l'émotion, mais il faut la préparer. On intéressera donc le public par de nouveaux détails, qui capteront son attention. Quand elle sera éveillée, l'écrivain pourra aller où il voudra: il sera toujours suivi.

Ce ne sont pas des Suppliantes ordinaires, qui réclament aide et protection de la part d'Argos. Par Epaphos, leur ancêtre, elles descendent d'Io, la prêtresse argienne. Diane, la virginale déesse, doit défendre leur virginité. Zeus surtout doit les secourir, sinon elles iront présenter leurs rameaux et leurs bandelettes au dieu infernal, ce qui sera un opprobre pour le maître de l'Olympe.

De même les vieillards de Suse, quand on sait que l'armée des Perses est partie à la conquête de la Grèce, ne se contentent plus d'énumérer les noms des guerriers, ni ceux des villes qu'ils ont quittées. Ils chantent la marche dévastatrice de l'expédition innombrable; ils vantent la puissance et le courage de Xerxès; mais de même

que les anapestes se terminaient sur une impression douloureuse, ainsi les strophes s'achèvent dans l'inquiétude et dans l'angoisse. L'harmonie finale reprend la phrase du récitatif; elle en multiplie la sonorité et la puissance et, conformément à la dominante du poème, elle en tire toute la tristesse[1] qu'elle contenait dans ses quelques notes.

La Parodos de l'*Agamemnon* diffère déjà des précédentes. Elle n'est plus, comme je l'ai dit, au commencement de la tragédie: le Prologue iambique du Veilleur sert d'introduction.

AGAMEMNON : 40 — 257.

Anapestes : Coryphée[2] .... 40 — 71 + 72 — 103.
AA'B. — ΓΓ'ΔΔ'EE'ZZ'HH': Chœur[3]. 104 — 257.

Le chœur défile pendant les nombreux systèmes, qui se divisent en deux parties égales. Suit une triade. On sait que cette forme, inventée, dit-on, par Stésichore, resta traditionnelle dans le lyrisme grec[4]. De Pindare, en particulier, elle passa dans la tragédie, mais elle n'y fut employée qu'avec une extrême réserve. Le grand poète dorien a construit, on le sait, sa quatrième *Pythique* en répétant treize fois de suite le même groupement. En réalité, toute l'Ode, qui est fort longue, se chantait sur deux airs: celui des strophes et antistrophes, répété vingt-six fois, et celui des treize épodes. Cette simplicité déplut à l'art toujours complexe de la tragédie. Si jamais la triade s'y rencontre, elle marche isolée, et les strophes accouplées ne tardent pas à la suivre. Encore ne fut-elle jamais employée que dans la Parodos. Dans les *Phéniciennes* d'Euripide, le premier chant du chœur est

1. Autrement dit, les strophes ΔΔ', EE', ZZ' ne font que développer la pensée qui est indiquée dans le dernier système anapestique : 59-64.

2. Anapestes : 40-103. Ils sont disposés comme il suit : 8. 4 + 3. 5. 4 + 3. 5. = 4. 3 + 4. 5. 4. 5. 3 + 4. Ces deux moitiés ont chacune 32 éléments. La première (40-71) se rapporte à la guerre, la seconde (72-103) à la situation des vieillards eux-mêmes, à leurs craintes et à leurs espérances; cf. H. Weil, *Die Gliederung des dramatischen Recitativs bei Aeschylos*. (*Neue Jahrbücher*, 1859, 79e v., p. 723 sq.)

3. AA'. B. : 104-159; str. dactyliques, avec ἐφύμνια; cf. R. et W., p. 106 sqq. — Γ... Δ'. : str. trochaïques, R. et W., p. 208 sqq. — E... H'. : 192-257 : str. iambiques, R. et W., p. 266 sqq.

4. A. Croiset, *La Poésie de Pindare et les Lois du lyrisme grec*, 2e éd., Paris, Hachette, 1886, p. 57 sqq., et *Hist. de la Litt. grecque*, II, p. 316 sq.

exactement disposé comme ces strophes de l'*Agamemnon*. Il en est de même de l'*Iphigénie à Aulis*, du moins dans l'état du texte actuel[1]. Quant aux Stasima, ils ne semblent pas contenir de triades. Si l'épode suit quelquefois une couple de strophes, c'est que le poète n'a pas voulu lui donner sa strophe jumelle. La ressemblance est plus extérieure que véritable. Ce qui le prouve, c'est qu'on n'y rencontre jamais deux triades qui se suivent régulièrement, comme dans les Odes pindariques.

On ne trouve plus chez Eschyle d'autre Parodos ancienne que dans les *Sept contre Thèbes*. Elle présente une particularité curieuse : les anapestes y sont remplacés par des dochmiaques.

Sept contre Thèbes : 78—180.

Ouverture..........................	78—107.
AA'BB'ΓΓ'[2]......................	108—180.

Le chœur, composé de jeunes filles, exprime l'effroi dont il est saisi à la vue de l'armée de Polynice, qui s'avance contre la ville en grand appareil de guerre. Elles se précipitent à la débandade, σποράδην, dans l'orchestre, comme nous en avertit le scholiaste. Le rythme caractéristique dont elles se servent suffirait à nous en instruire. Je ne sais d'ailleurs à quelle fraction du chœur étaient en réalité attribués ces vers. Cette question est toujours fort difficile à résoudre. Elle a été reprise et résumée récemment par M. Maury[3]. Il répartit tout le prélude à chacun des douze personnages. D'autres divisions sont possibles. Une seule chose reste certaine : on ne peut songer un instant à un chant à l'unisson des choreutes.

Des sept tragédies de Sophocle, celle que tous les critiques s'entendent à regarder comme la plus ancienne, contient une Parodos à récitatif.

1. Cf. Bergk, *Griech. Literaturgeschichte*, III, p. 133, n. 436. Voir aussi la préface que H. Weil a mise en tête de l'édition de cette tragédie.

2. Le texte est trop incertain pour que je puisse en donner une analyse métrique. Il est pourtant facile de voir que le ῥυθμὸς ὀκτάσημος domine. — Schmidt, *Die Eurhythmie*, p. 314 sqq., n'a rien compris à la disposition de cette Parodos. — Voir Fr. Heimsoeth, *De Parodi in Aeschyli fabula Thebana conformatione*, index scholarum, Bonnae, 1877-78.

3. *Op. cit.*, p. 40 sqq.

AJAX : 134—200.

Anapestes : Coryphée................ 134—171.
AA' B[1]............................ 172—200.

Comparé aux pièces précédentes, ce chœur est écourté, comme tout le lyrisme de son auteur, en regard de celui d'Eschyle. Les anapestes sont précédés d'un dialogue iambique. Il n'est plus récité par le tritagoniste seul, comme dans l'*Agamemnon*, auquel on attribue généralement le rôle du Veilleur, mais par trois personnages différents. Cette intervention des trois acteurs, dès le début du poème, prouve que la tragédie s'est développée et que son épanouissement est proche.

Ces deux morceaux récités et chantés sont beaucoup plus dramatiques que chez Eschyle. Il ne s'agit plus d'instruire le spectateur, puisqu'il a déjà vu la folie d'Ajax. On commence à l'émouvoir doucement, en provoquant dans son âme de la sympathie pour celui que les dieux ont perdu. On nous montre en effet combien malgré leur rudesse native les compagnons d'armes de l'infortuné se sont attachés à lui. Leur affection éveille notre commisération pour le héros. Bientôt la douce et chaste figure de Tecmesse viendra mêler son amour discret à cette virile amitié des matelots de Salamine. Ainsi la raideur un peu sèche de la Parodos d'Eschyle s'est amollie chez son successeur dans un flot de pitié inquiète et de sollicitude passionnée.

On en peut dire autant de la plus ancienne pièce d'Euripide. C'est un sentiment analogue qui amène encore les différents choreutes dans le théâtre, puisqu'ils se demandent si le personnage principal du drame que l'on va jouer n'a pas succombé. La forme lyrique seule a subi quelques modifications, dans le détail desquelles je dois entrer.

Une strophe suit ce qui est attribué au coryphée. Entre la strophe et l'antistrophe est placé un dialogue lyrique, auquel prennent part les deux chefs des demi-chœurs. Ce dialogue est repris après l'anti-

1. Les anapestes forment six systèmes. Arrivés à leur place, les matelots chantent une triade. AA' : 172-82 = 183-93 : dactylo-épitrites. La clausule est logaédique ; cf. R. et W., p. 480 sq. L'épode 194-200 est encore logaédique ; cf. R. et W., p. 721.

strophe, de manière que les κόμματα du second parastate répondent à ceux du premier et *vice versa*. Suit une seconde couple, après laquelle le coryphée récite, en manière de conclusion, quelques anapestes. Voici d'ailleurs le dessin général :

ALCESTE : 77 — 135.[1]

Anapestes : Coryphée.
A : Chœur. — Anapestes lyriques : α. β. γ. δ. ε.
A′ — — — : α′. β′. γ′. δ′. ε′.
B : Chœur.
B′ —
Anapestes : Coryphée.

Le chœur arrive dans l'orchestre. On sait déjà par le Prologue qu'Alceste va mourir : Apollon n'a pu fléchir Thanatos. Le coryphée se demande si l'épouse d'Admète vit encore ; le silence qui règne dans le palais lui semble de mauvais augure ; il termine par l'éloge de sa maîtresse. Après la strophe, chacun des chefs secondaires continue à s'inquiéter, comme celui qui dirige toute la troupe. Le premier (α, γ, ε) espère encore ; le second (β, δ) est d'un sentiment opposé. Il affirme à son camarade que l'infortunée est morte. Ce dialogue interrompu par l'antistrophe est repris aussitôt qu'elle est terminée. Chacun des interlocuteurs persiste dans son opinion, mais comme le nombre des reprises après la strophe était impair, ce que l'un chante maintenant répond à ce qui était attribué à l'autre. Le second parastate allègue que le jour fatal est arrivé, α′, γ′, ε′ ; le premier ne veut pas le

1. Anapestes : 77-85. Un système (Nauck), car le vers 79, ne finissant pas une phrase, ne peut être que difficilement un parémiaque, et nous écririons avec Monk : πέλας ἔστ' οὐδείς. — AA′ : 86-92 = 98-104 ; BB′ : 112-121 = 122-131 : dactylo-trochées, avec beaucoup de côla iambiques. Cf. R. et W., p. 494 sq. — α α′ (93 = 105), β β′ (94 = 106), γ γ′ (94 = 107), δ δ′ (95 = 108), anapestes lyriques ; c'est parce qu'ils sont lyriques qu'ils se répondent. Dorismes : φθιμένας dans α, et ψυχᾶς dans δ′. Il est vrai pourtant que l'on a κεδνῆς dans ε, et ἀρχῆς dans ε′. Les éditeurs devraient bien prendre un parti. Il n'y a pas de doute que ε′ (109-111) ne réponde à ε (97-98), soit qu'avec Hartung, on admette qu'il manque une dipodie anapestique dans ε (cf. H. Weil), soit que l'on retranche διακναιομένων dans ε′ comme une glose. — Anapestes : 131-135. Le texte est en souffrance. Le mot βασιλεῦσιν (133) ne peut pas former un monomètre catalectique, comme νέκυς ἤδη (94), τί τόδ' αὐδᾷς, (106). D'un côté, on a des anap. lyriq. ; de l'autre, des syst. anap. ordinaires. Ces derniers ne contiennent que des dimètres, des parémiaques et des monomètres.

croire, β', γ', et quand il y est forcé, il se désespère. Le coryphée reprend la parole après que le chœur a terminé la seconde couple de strophes.

Ainsi la plus ancienne Parodos d'Euripide est déjà plus enchevêtrée que celles qui précèdent. Le poète garde, il est vrai, dans ses grandes lignes la construction traditionnelle, mais il lui donne déjà plus de vie et de mouvement. Les majestueux défilés des choreutes et leur caractère de beauté plastique convenaient mal à sa tragédie, où tout se heurte, comme sur nos théâtres, dans des luttes fébriles. Si le chœur attire sur lui l'attention des spectateurs, ce n'est qu'au profit de la scène. Les sujets du roi de Phères ne viennent guère dans l'orchestre que pour intéresser le public à la situation douloureuse de la reine, si bien que leurs chants ne servent, pour ainsi dire, que de prélude au Duo alterné des deux époux[1].

β) LES ANAPESTES DU CORYPHÉE SONT PLACÉS ENTRE LES STROPHES DES CHOREUTES. PENDANT LES ANAPESTES, LE CHŒUR DÉFILE.

L'*Antigone* est une des rares tragédies de Sophocle dont nous sachions la date : elle fut jouée en 441 ou 440. Les chants du chœur y sont encore très étendus, et elle contient une Parodos qui n'est qu'une transformation adroite de la forme eschyléenne. L'introduction initiale a disparu, mais les systèmes ont été placés avec intention entre les strophes[2]. Ils sont d'étendue égale et se répondent.

ANTIGONE : 100—162[3].

A :	Chœur.	α :	Coryphée.
A'	—	α'	—
B	—	β	—
B'	—	β'	—

1. *Alceste :* 244-279 ; cf. *infra*, ch. V.

2. Sur cette forme épirrhématique, cf. R. et W., p. 148 sqq. Voir aussi Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, Leipzig, 1885, p. 224.

3. AA' : 100-109 = 117-126 : strophes glyconiques, terminées par un phérécratéen ; cf. R. et W., p. 706. — BB' : 134-140 = 148-154 : strophes logaédiques ; cf. R. et W., p. 720. — Tous les systèmes sont chacun de 7 éléments. Le vers 112 présente une lacune. Le sens d'ailleurs est inintelligible : le pronom ὅν, 110, n'a pas de verbe dont il soit le complément. On suppose qu'il manque deux anapestes, dont ferait partie ἤγαγεν, indiqué dans les scholies.

Le chœur composé de vieillards thébains entre dans l'orchestre en silence, pendant la fin du dialogue d'Antigone et d'Ismène. Il est impossible de préciser le moment où il apparaît, puisque les anapestes qui accompagnaient jusqu'ici son arrivée ont été supprimés.

Les strophes chantées à l'unisson étaient, comme le texte l'indique, dansées par les choreutes[1].

Après les vers lyriques, le coryphée récitait des systèmes pendant lesquels le chœur défilait devant le public. La plus ancienne forme de Parodos, dit Kock[2], est celle que composaient des anapestes ou des trochées[3]. Pour en varier l'uniformité, on eut l'idée d'y intercaler des chants antistrophiques, pendant lesquels le chœur s'arrêtait pour se montrer aux spectateurs. Dès que revenait le récitatif, il se remettait en marche, pour s'arrêter encore, aussitôt que recommençaient les strophes.

C'est donc le jeu même de l'orchestre qui doit faire admettre, malgré les défectuosités du texte actuel, l'égalité absolue des anti-systèmes et des systèmes. Si le chœur marchait dans le théâtre, ses mouvements devaient être symétriques ; or, la symétrie du mouvement suppose celle du mètre qui le règle.

On assistait donc à quatre défilés partiels, au lieu du défilé unique. Cela est conforme aux notions que nous pouvons avoir sur le développement historique et sur la constitution du premier chant du drame grec. Primitivement, il était précédé d'une sorte de procession orchestique. On finit sans doute par la trouver trop peu dramatique, et on l'abandonna. La tragédie n'avait pas de temps à perdre, et les yeux des spectateurs se portaient invinciblement sur la scène, où le jeu des passions humaines les attirait.

Il est donc naturel d'admettre qu'on essaya quelque temps de conserver l'ancienne Parodos, tout en lui donnant ce caractère de variété pittoresque, dont elle était trop dépourvue. L'*Antigone* serait un compromis entre les deux tendances. Les faits semblent confirmer

1. Voir les vers 152 sq. de la dernière antistrophe, et les remarques de Schneidewin Nauck.
2. *Ueber die Parodos*, etc., p. 15.
3. Le tétramètre trochaïque a été particulièrement usité, comme on le sait, dans la Parodos de la Comédie. Pourtant l'Epiparodos du *Rhésos* est écrite en trochées.

cette hypothèse[1]. D'un côté, la pièce est encore ancienne. De l'autre, elle appartient au tragique, qui a toujours continué de se servir des formes eschyléennes, en les améliorant avec adresse[2].

γ) LES STROPHES LYRIQUES SONT SUPPRIMÉES. SEULS LES ANAPESTES SUBSISTENT.

Les Grecs n'ont jamais connu un type immuable de tragédie. L'organisme de ce poème s'est continuellement modifié, suivant le goût du jour ou les changements du lyrisme lui-même. C'est ainsi qu'une pièce d'Euripide, écrite selon l'opinion générale en 424, diffère sur un point de toutes celles qui sont parvenues jusqu'à nous. On peut encore trouver la raison de cette étrange anomalie.

HÉCUBE : 98—153.

Anapestes : Coryphée.

Les strophes lyriques ont disparu ; seuls, les dimètres ont été conservés. Ils forment cinq périodes inégales[3]; les choreutes marchent silencieux derrière leur chef, et dès qu'ils ont gagné l'endroit qui leur est réservé, au lieu de chanter comme d'ordinaire, c'est le protagoniste qui les remplace[4]. Ils ne jouent donc aucun rôle ; en compensation, le monologue accompagné du coryphée atteint une longueur insolite[5].

Hécube, qui ignore la mort de son dernier fils, apprend que les Grecs, à l'instigation d'Ulysse, ont résolu de sacrifier Polyxène, sa

1. Ils méritent cependant d'être expliqués. Il n'y a pas de difficulté pour les deux premiers systèmes α et α', dont l'égalité est évidente, puisque les monomètres sont chaque fois placés avant les parémiaques. Quant à β et β', Dindorf fait remarquer que l'antisystème 155-161, accompagnant l'entrée en scène de Créon (cf. dans la même pièce 526-30, arrivée d'Ismène; 626-30, d'Hémon; 801-5, d'Antigone; 1257-60, de Créon : l'*Antigone* est une pièce encore archaïque), ne fait plus partie de la Parodos. Cela est de toute évidence. Néanmoins ces sept éléments anapestiques, réglant la marche d'un acteur, ne peuvent-ils pas accompagner aussi celle des choreutes? Après un mouvement du chœur dans l'orchestre, suivant la mesure des éléments du système, le mouvement opposé peut très bien avoir été accompagné des sept autres éléments de l'antisystème, pendant lesquels Créon entrait en scène.

2. Cf. *infra*, ch. IV : *Commoi épirrhématiques à strophes entrelacées.*

3. 98-103 + 104-115 + 116-129 + 130-140 + 141-153.

4. Seconde Monodie d'Hécube, 154 sqq.

5. Le chœur est composé de captives troyennes, qu'il ne faut pas confondre avec les femmes sur lesquelles la vieille reine s'appuie en marchant. Cf. 59 sqq.

fille. aux mânes d'Achille[1]. Cette nouvelle provoque les lamentations de l'infortunée, auxquelles vont bientôt s'unir celles de la future victime[2], une des plus nobles vierges du théâtre antique. Qu'auraient pu chanter les choreutes qui intéressât le public athénien, quand aujourd'hui toute notre attention se concentre à la lecture sur le groupe qu'Euripide a posé avec tant d'art au milieu de la scène : d'un côté, la vieillesse que l'infortune accable ; de l'autre, la jeunesse qui regarde venir la mort, les yeux calmes et la tête haute[3]? Le chœur lui-même est invité à contempler ce spectacle en silence, car le pathétique ainsi conçu ne saurait plus être exprimé dans ses chants. C'est donc l'importance des personnages tragiques qui a déformé cette Parodos, où les vers de l'orchestre sont remplacés par un Duo alterné. De là à faire intervenir l'acteur lui-même dans le premier chant du chœur, il n'y avait qu'un pas. Eschyle l'avait déjà franchi.

B. L'ACTEUR INTERVIENT.

En réalité, le type nouveau que je vais étudier pourrait être rejeté dans le quatrième chapitre de cet ouvrage. Néanmoins, je ne crois pas qu'il soit déplacé en ce lieu-ci, puisque l'entrée du chœur, qui se fait sur la scène ou dans l'orchestre, y est expressément indiquée, ce qui

1. Cf. 107 sqq.
2. Duo asymétrique de Polyxène et de sa mère, *Hécube*, 154-215.
3. *Ibid.*, 202 sqq.

ΠΟΛΥΞ. Οὐκέτι σοι παῖς ἅδ' οὐκέτι δὴ
γήρᾳ δειλαίῳ δειλαία
συνδουλεύσω.
σκύμνον γάρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν,
μόσχον δειλαία δειλαίαν
εἰσόψει χειρὸς ἀναρπαστὰν
σᾶς ἄπο, λαιμότομόν θ' Ἅιδᾳ
γᾶς ὑποπεμπομέναν σκότον, ἔνθα νεκρῶν μέτα
τάλαινα κείσομαι.

Vers faciles, écrits peut-être un peu vite, mais pleins de ce pathétique gracieux où Euripide excelle. La mort elle-même, que nous avons entourée de tant d'horreur et de mystère, ne trouble pas le limpide regard de Polyxène. Elle succombe, au milieu des soldats grecs, courageuse comme une héroïne, et pudique comme une vierge chrétienne. La Cymodocée des *Martyrs*, qu'Eudore a couverte de son manteau, afin de dérober aux yeux des spectateurs les charmes de la fille d'Homère, est même moins véritablement chaste dans ce suprême instant que la vierge païenne, qui met à nu devant le sacrificateur ses seins, sa poitrine, sa beauté de statue, et qui tombe, en prenant soin de cacher aux yeux des hommes ce qu'ils ne doivent pas voir.

n'a pas lieu dans le Commos ordinaire, par le mètre anapestique. J'insisterai donc, encore une fois, plutôt sur le défilé choral que sur la forme thrénétique. Il suffira de remarquer que toutes ces Parodoi, sauf une seule, rentrent dans le genre antistrophique : le défilé des personnages, maintenu par l'esprit conservateur des poètes, a sauvegardé l'équilibre traditionnel.

α) GENRE ANTISTROPHIQUE.

Les strophes lyriques, que séparent ou non des épirrhèmes, sont précédées d'anapestes, récités ou chantés par l'acteur, pendant lesquels le chœur s'avance. Ce genre de Parodos, où les tragiques se sont ingéniés à découvrir des combinaisons nouvelles, se trouve dans le *Prométhée* d'Eschyle, dans la *Médée* et les *Troyennes* d'Euripide, et avec quelques modifications dans le *Rhésos*.

PROMÉTHÉE : 114—192[1].

Mètres divers que terminent des *Anapestes :* Prométhée.

A :	Chœur.	α :	Anapestes :	Prométhée.
A'	—	β	—	—
B	—	γ	—	—
B'	—	δ	—	—

Le lyrisme du *Prométhée*[2] présente plusieurs anomalies. Il en faut déjà noter deux ici : dans toute l'œuvre subsistante de son auteur, c'est le seul premier chant du chœur où la scène intervienne, et le seul Commos où les épirrhèmes anapestiques soient inégaux. Cependant l'arrivée des Océanides, de quelque manière qu'il faille l'imaginer, semble avoir encore été accompagnée, comme dans les tragédies anciennes, par le mètre qui réglait souvent les mouvements orchestiques ou scéniques.

1. AA' : 127-135 = 145-151 : strophes logaédiques d'un caractère particulier et qui appartient à un art postérieur ; cf. R. et W., p. 691 sq. Le scholiaste, suivi par Bergk, *Griech. Lit.*, III, p. 314, n. 101, voit dans ces vers des ioniques. On peut facilement s'y tromper. — BB' : 160-6 = 179-85 : mélange d'éléments iambiques, dactyliques et logaédiques. — Tous les épirrhèmes sont inégaux, α = 9, β = 8, γ = 12, δ = 7 éléments.

2. Cf. Th. Heidler, *De compositione metrica Promethei fabulae Aeschyleae*, Diss. inaug., Breslau, 1884. L'auteur est de l'avis de Westphal, qui a prétendu que la métrique de cette pièce, comparée aux autres tragédies d'Eschyle, doit être d'une date postérieure.

Kratos et Héphaistos se sont retirés, après avoir cloué Prométhée sur un rocher, en Scythie[1]. Le patient rompt enfin le silence. Il ne chantait pas les admirables vers[2], où il prend à témoin la nature des tourments que les dieux infligent à sa divinité. Ces trimètres étaient peut-être accompagnés de la flûte, car l'émotion du Titan croissant à mesure qu'il en exprime les raisons, il passe à un mètre plus vif, l'anapeste[3], dont cet instrument soutenait le débit. Le dieu se calme vite en songeant à l'avenir qu'il connaît, et à l'inutilité d'une lutte contre le destin. Il a dérobé le feu céleste, il en a fait présent aux mortels, il lui faut subir cette torture[4].

C'est alors qu'il entend un bruit dans les airs, et qu'il perçoit un parfum indéfinissable[5]. Il marque son étonnement, où la frayeur se mêle, par des exclamations, et emploie aussitôt des rythmes plus agités[6]. Il ne sait pourquoi viennent les êtres inconnus, qu'il entend s'approcher; mais, comme il finit par un assez long système anapestique[7], il est permis de croire qu'il s'en sert parce que les Océanides arrivent sur la scène. Un vers où il les interpelle vaguement[8] autorise à supposer qu'elles commençaient à être assez près de lui, pour pouvoir l'entendre. Il va même jusqu'à décrire avec assez de précision le bruit qu'elles font dans leurs mouvements, pour que l'on admette qu'elles étaient alors sur le point de paraître sur le théâtre, si elles n'y étaient déjà parvenues.

Ainsi l'introduction anapestique, partie essentielle, n'est plus attribuée comme ailleurs au coryphée, mais au protagoniste. Cet acteur s'est aussi emparé des épirrhèmes. Ces changements, comme il est facile de s'en rendre compte, étaient nécessités par la mise en scène de la tragédie. Le Titan, cloué sur son rocher, ne pouvait pas manquer d'annoncer l'arrivée des filles de l'Océan, par un mètre approprié. Comme le chœur entre dans le théâtre par le λογεῖον[9], où

1. *Prométhée*, v. 2.
2. 88 sqq.
3. 93-100.
4. 101-113.
5. ὀδμὰ ἀφεγγής.
6. Bacchiaques, iambiques, dochmiaques et crétiques.
7. 120-127.
8. 119 : ὁρᾶτε δεσμώτην με δύσποτμον θεόν.
9. 128 sqq : μηδὲν φοβηθῆς · φιλία γὰρ ἅδε τάξις
πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις
προσέβα τόνδε πάγον...

il reste jusqu'à ce que Prométhée le prie d'en descendre[1], il devait presque forcément s'établir un dialogue entre la victime et les nymphes qui la plaignent. Il importe néanmoins de constater, je le répète, que cette Parodos ainsi partagée entre les choreutes et la scène, est unique dans Eschyle.

Il n'en est pas de même chez Sophocle, ni chez Euripide. Dans la *Médée* de ce dernier, aux strophes orchestiques préludent les systèmes que récitent la nourrice sur la scène, et Médée dans la coulisse. Pendant ce singulier dialogue, on ne voyait donc qu'un seul des deux interlocuteurs.

MÉDÉE : 96—213[2].

Anapestes que récitent alternativement Médée et la Nourrice.

A : Chœur.	α :	Anapestes :	Nourrice, Médée.
B	—	β	—	Médée, Nourrice.
B'	—	γ	—	Nourrice.
Γ	—			

Il est assez malaisé de préciser le moment où le chœur faisait son entrée. Elle ne devait pas avoir lieu pendant que la nourrice s'efforçait de soustraire les enfants de Médée aux violences de leur mère, en les conduisant dans le palais. L'arrivée d'une troupe aussi nombreuse aurait détourné l'attention des spectateurs du groupe touchant, sur lequel Euripide veut au contraire la concentrer. Il laisse entrevoir, dès le commencement du poème, le meurtre de ces deux enfants ; il y revient à chaque instant[3] ; il prend soin de montrer leur tendre jeunesse ; il faut que tout le théâtre voie leur tête blonde, leurs candides regards[4], leur teint charmant[5], pour que leur mort, consé-

1. Cf. 271-283.

2. A : 131-137 : le rythme général est le dactylique ; cf. R. et W., p. 112. — BB' : 148-59 = 173-83 : le commencement est dactylique, et ce qui suit, logaédique ; cf. R. et W., p. 727. — Γ : 204-213 : dactylo-trochées ; cf. R. et W., p. 494 sqq. — Médée ne sort du palais qu'au vers 214, quand la Parodos est terminée.

3. Voir dans le Prologue les vers 36-9, 92-5. Les trimètres 40-3 sont interpolés. Euripide revient encore dans la Parodos sur ce meurtre prochain : il a grand soin de le faire entrevoir, sans le donner comme certain. Cf. 100-4, 112-4, 116 sqq., 171-2.

4. *Médée*, 1043, ὄμμα φαιδρόν.

5. *Ibid.*, 1403, χρὼς μαλακός.

quence douloureuse de la jalousie affolée de celle qui les a mis au monde, soit plus émouvante et plus dramatique. Il est donc probable que les choreutes apparaissaient pendant la dernière tirade du deutéragoniste [1].

Quant aux épirrhèmes, ils sont récités par deux acteurs. Ils prennent la parole sans suivre aucun ordre, comme il est naturel [2]. La couple de strophes du chœur est précédée d'une proôde et d'une épode. Il fallait donc trois airs pour ces quatre parties. La proôde ne contient que des questions sur la cause des cris de Médée; la strophe, des exhortations à la malheureuse; l'antistrophe, des souhaits pour elle et des conseils à la nourrice; l'épode enfin résume en quelques traits heureux la situation de l'épouse, abandonnée et trahie, dans un pays si éloigné du sien, par l'infidèle Jason. A ce moment, le protagoniste sort du palais. Ces vers servent, pour ainsi dire, de cadre à son apparition qu'ils rehaussent et mettent en valeur. Le même artifice a été employé par tous les tragiques, quand ils ont voulu particulièrement intéresser les spectateurs à l'entrée en scène de leurs personnages [3].

Après ce drame, qui fut joué en 431, on ne rencontre pas avant 415 d'autre véritable Parodos dans laquelle la scène ait un rôle. Ce long intervalle servira peut-être à expliquer pourquoi l'on s'écarte tant des formes rencontrées jusqu'ici :

TROYENNES : 153—229 [4].

A :	Ἡμιχ. α.	Ἑκάβη.	Ἡμιχ. α.	Ἑκάβη.	Ἡμιχ. α.	Ἑκάβη.
A'	— β.	—	— β.	—	— β.	—
B : Chœur.						
B' —						

1. Le chœur déclare, il est vrai, dès les premiers mots, avoir entendu les cris de Médée, qui sont antérieurs à son arrivée : il les a donc entendus avant d'entrer dans l'orchestre. C'est ainsi que dans l'*Oreste*, Hermione, qui arrive en scène au vers 1321, entend dans la coulisse les cris de sa mère, 1296, 1301.

2. Cf., dans le chapitre IV, la liste des *Commoi à systèmes anapestiques*, où cette irrégularité est frappante. Au contraire, quand les épirrhèmes sont iambiques, la succession des personnages est prévue d'avance.

3. C'est ainsi que dans l'*Œdipe-Roi*, l'exangélos prépare encore avec plus de soin l'arrivée du τύραννος, après que celui-ci s'est crevé les yeux (1287-1296).

4. AA' : 153-75 = 176-96. BB' : 197-213 = 214-229. Toute cette Parodos est composée en anapestes lyriques; cf. R. et W., p. 164 sq. Les spondées sont fort nombreux; certains couplets d'Hécube, surtout ceux qui terminent la première couple, sont écrits

Cette construction est très ingénieuse. L'anapeste, au lieu d'être récité, est chanté, comme le prouvent les dorismes qui s'y trouvent, mais il sert encore à marquer la cadence aux choreutes. Quand ceux-ci sont réunis dans l'orchestre, ils chantent ensemble les strophes BB'.

La mise en scène peut expliquer cette forme lyrique. Voici, en effet, comme il semble que se jouait ce chœur :

Hécube, à la fin de sa Monodie, appelle les Troyennes pour qu'elles l'aident à pleurer les malheurs d'Ilion :

Ἀλλ' ὦ τῶν χαλκεγχέων Τρώων
ἄλοχοι μέλεαι καὶ δύσνυμφοι,
τύφεται Ἴλιον, αἰάζωμεν.

Le premier demi-chœur entre dans l'orchestre, et le parastate qui le conduit, demande à Hécube la cause de ses lamentations. Il apprend que les Grecs vont mettre à la voile, et qu'il est lui-même sur le point de quitter le sol de sa patrie. Il appelle aussitôt le second demi-chœur, qui apparaît à son tour, pendant que l'acteur chante le dernier κομμάτιον de la première strophe. Ces sept choreutes prennent place à côté de leurs camarades, et le second parastate questionne encore une fois la vieille reine, mais avec plus de précision, sur le sort qui lui est réservé. Il voudrait en particulier savoir quel est le nom de son futur maître. Hécube continue de déplorer l'infortune qui l'accable. On pourrait craindre qu'elle ne se répétât, puisque le thème de son chant ne varie pas. Ce défaut est assez rare chez Euripide. Avec sa richesse de vocabulaire et sa dextérité dans l'expression, il fait miroiter chacune des facettes de la pensée qu'il développe ; l'œil est ébloui des nombreux éclairs qu'il en tire, et l'on ne s'aperçoit plus qu'ils proviennent tous d'une même source lumineuse.

Quand la scène se tait, l'orchestre commence les strophes. Eschyle, après le récitatif de son coryphée, ne procédait pas autrement. Il est vrai qu'il ne paraît pas avoir employé souvent le rythme dans lequel ces strophes sont écrites[1]. Les idées qu'elles expriment sont voisines

comme la Monodie qui précède. Le texte n'est pas toujours très sûr. L'élément 159 a une syllabe de trop : Kirchhoff : πρὸς ναυσίν. Le 161 est trop long d'un spondée, ou d'un anapeste ; le même Kirchhoff retranche τλάμων. Le 225 est au contraire incomplet. Comparer le texte de Dindorf.

1. Voir pourtant les trois premières couples du Commos de la fin des *Perses*.

de celles qui les précèdent. Il est remarquable que ces Troyennes choisissent en premier lieu Athènes, parmi les différentes villes qu'elles voudraient désormais habiter. Sparte, au contraire, leur semble un séjour odieux, tandis que la Sicile ne leur déplairait point [1]. On sent bien que c'est un Athénien qui les fait parler, et les spectateurs des *Troyennes* devaient souvent penser à ce dernier pays, en 415 [2].

Vient enfin un drame dont on ne connaît ni l'auteur ni la date. L'ouverture est partagée entre le chœur et la scène, comme dans la pièce précédente.

RHÉSOS : 1 — 51 [3].

Anapestes : Coryphée, Hector, C. H, C. H.
A : Chœur. α : Hector.
A' —

Cette partie lyrique se compose d'un dialogue anapestique entre le coryphée et Hector, et d'une couple de strophes, dont la première seule est suivie d'un épirrhème. Il est encore nuit. Les feux que l'on voit briller dans le camp des Grecs inquiètent la troupe des soldats troyens, qui forment le chœur. Leur chef vient avertir le fils de Priam de ce qui se passe.

Ces anapestes dialogués, qui servent d'introduction au drame [4], sont assez étranges. Peut-être a-t-on le droit d'y voir un souvenir de l'ancien monologue orchestique, modifié selon le goût du jour. Ce monologue était trop cadencé et trop lent. Pour lui donner plus de vivacité, on l'a coupé et réparti entre deux interlocuteurs qui conversent avec une

1. Cf. Arnoldt, *op. cit.*, p. 142 sq.
2. Cf. Decharme, *op. cit.*, p. 482.
3. Anapestes ordinaires : 1-22 : quatre systèmes ; dialogue entre le coryphée et Hector. — AA' : 23-33 = 41-51 : strophes logaédiques. Quelques éléments, 26 = 44, ne sont formés que de dactyles ; cf. J. H. H. Schmidt, *Monodien und Wechselgesänge*, CDXXXVIII sq. — L'épirrhème 34-40 forme un système.
4. L'un des *Arguments* de cette pièce fait mention de deux Prologues en trimètres. Le second, composé de onze vers, aurait été prononcé par Héra. Il est probable qu'il a été fait par les acteurs du temps. Sur cette question, consulter Nauck, *Euripideische Studien; zweiter Theil*, p. 165 sq. Ce travail si remarquable a été publié dans les *Mémoires de l'Académie impériale des sciences de Saint-Pétersbourg* (1859-62).

telle vivacité, que parfois l'un d'entre eux n'a pas le temps de prononcer un dimètre ni même un monomètre.

ΕΚ. Τίς ὅδ'; ἢ φίλιος φθόγγος; τίς ἀνήρ;
τί τὸ σῆμα; θρόει·
τίνες ἐκ νυκτῶν τὰς ἡμετέρας
κοίτας πλάθουσ'; ἐνέπειν χρή.
ΧΟ. φύλακες στρατιᾶς. ΕΚ. τί φέρει θορύβῳ;
ΧΟ. θάρσει. ΕΚ. θαρσῶ. μῶν τις σε φοβεῖ
λόγος ἐκ νυκτῶν;

Ces interrogations pressées, ces réponses hâtives, ces coupes rapides et multipliées, destinées à peindre le premier moment de stupeur d'un guerrier qu'un inconnu vient de réveiller en sursaut, témoignent d'un art raffiné, qui dédaigne la beauté plastique du vers, pour saisir à un moment précis la rapidité des gestes et l'incohérence des attitudes. Il est certain qu'un pareil dialogue n'a pu être écrit avant la fin du v[e] siècle, au plus tôt. Le dimètre anapestique forme un tout qui se laisse peu aisément diviser en parcelles aussi ténues. D'ailleurs, quand le coryphée converse avec l'acteur, il emploie le plus souvent le trimètre. Ici, pour que le chœur puisse défiler, on s'est servi des anapestes, mais en leur donnant la même allure, que finissent par atteindre quelquefois les iambes des acteurs, aux endroits les plus pathétiques.

Nous avons donc dans cette partie du *Rhésos* un mélange d'archaïsme et de nouveauté. D'un côté, les systèmes préludent à la pièce; de l'autre, ils sont traités avec une liberté que ne connut pas Eschyle. Sophocle, à la fin de sa vie, paraît l'avoir entrevue [1]. Euripide, dans sa dernière pièce, a seul osé couper ainsi et morceler ses dimètres, s'il est vrai qu'il ait écrit le dialogue qui commence aujourd'hui l'*Iphigénie à Aulis* [2].

1. Les systèmes de la Parodos de l'*Œdipe à Colone*, 170-8, 188-193, forment aussi un dialogue très rapide: encore Sophocle s'est-il arrêté au monomètre; cf. 173: ΟΙ. πρόσθιγέ νύν μου. ΑΝ. ψαύω καὶ δή.

2. Dans les systèmes anapestiques, chaque mesure (μέτρον) ou monomètre contient deux temps marqués (cf. Havet-Duvau, *Métrique*, troisième édition, § 154). Dans un passage comme celui-ci :

ΑΓΑ. Ὦ πρέσβυ, δόμων τῶνδε πάροιθεν
στεῖχε. ΠΡ. στείχω. τί δὲ καινουργεῖς,
Ἀγάμεμνον ἄναξ; ΑΓΑ. σπεύσεις; ΠΡ. σπεύδω. (*Iphig. à Aul.*, 1-3).

le premier temps marqué de la mesure appartient à un acteur, et le second à un autre. Voir aussi l'irrégularité du vers 149. L'angoisse et l'impatience du roi sont si vives,

β) GENRE LIBRE [1].

Jusqu'ici, le défilé choral imité des plus vieilles tragédies d'Eschyle, a empêché les poètes de rompre le lien qui accouplait leurs strophes lyriques. Dans une pièce de la fin de sa vie, Euripide a pourtant écrit une véritable Parodos en vers libres ; il fait encore entrer ses choreutes à la manière ancienne, mais les chants qu'il leur attribue sont écrits d'après un système nouveau, et toute symétrie en est exclue.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE : 123—235 [2].

A : Chœur. B : Iphigénie. Γ : Chœur. Δ : Iphigénie.

Iphigénie a vainement attendu l'arrivée du chœur, après le Prologue. Ne le voyant pas venir, elle s'est retirée pour permettre à Oreste et à Pylade de se présenter au public [3], et de l'instruire de ce qu'ils veulent faire en Tauride. Dès qu'ils lui ont dit ce qu'il est nécessaire qu'il sache, ils s'en vont à leur tour, et le chœur, la scène étant vide, apparaît dans l'orchestre, en chantant des anapestes lyriques.

Il se hâte de mentionner le pays où il est né, avant que la jeune prêtresse revienne. Aussitôt qu'il l'aperçoit, il lui adresse la parole, et celle-ci entre en scène, en suivant la mesure générale :

Ἔμολον· τί νέον; τίνα φροντίδ' ἔχεις;
τί με πρὸς ναοὺς ἄγαγες ἄγαγες [4];...

Iphigénie a eu un songe dans la nuit; elle croit que son frère Oreste

que tout le dialogue se précipite avec une rapidité saccadée et haletante, dont je ne connais pas un second exemple dans Euripide. L'auteur du *Rhésos*, par souci d'exactitude, a coupé ses anapestes de la même manière.

1. Pour éviter une périphrase, j'appellerai quelquefois chants *astrophiques* les ἀπολελυμένα μέλη des métriciens grecs. L'adjectif ἄστροφος a d'ailleurs été employé par Héphestion. Voir les *Scriptores metrici* de Westphal, Lipsiae, 1866, p. 70.

2. Toute cette Parodos est généralement écrite en anapestes lyriques; cf. R. et W., p. 167. Quelques éléments trochaïques, dont les temps marqués sont dissous, donnent une suite de douze brèves; cf. 197,220,232. Le procédé est très fréquent chez Euripide. — Le texte, en plusieurs endroits, n'est pas très sûr.

3. Les personnages de la tragédie grecque ont coutume de se nommer eux-mêmes, en entrant en scène. S'ils sont deux, comme ici, ils s'appellent mutuellement par leur nom. Cf. 70 et 71. Lire à ce sujet E. Hiller, *Ueber einige Personenbezeichnungen griechischer Dramen*, *Hermes*, VIII, p. 442-56, et comparer les *Analecta Euripidea* de Wilamowitz, p. 199 sqq.

4. 137 sq.

est mort; elle verse à terre la libation funéraire [1]. — Le chœur répond par des lamentations, ἀντιψάλμους ᾠδάς, à celles de la jeune fille; il déplore la ruine de la maison des Atrides, qu'a perdue une longue descendance de criminels [2]. — Iphigénie rappelle, pour finir, le cruel destin qui lui a été réservé, et elle énumère la suite de ses infortunes, depuis sa naissance jusqu'au jour présent [3].

Malgré Seidler et G. Hermann, il est constant que cette Parodos n'est pas antistrophique. Le témoignage d'Hésychios [4] ne prouve rien. Ἀντίστροφος peut se dire d'un chant qui s'oppose à un autre, bien qu'il ne lui réponde pas [5]. D'ailleurs, la disposition de G. Hermann ne supporte pas l'examen. On ne peut admettre que certains vers soient égaux à d'autres, bien que l'ensemble total ne soit assujetti à aucune symétrie. Un μέλος ἀπολελυμένον, au contraire, peut fort bien contenir des parties semblables. C'est même une habitude chère à Euripide, de placer dans ses thrènes alloiostrophiques [6] des périodes identiques, qui donnent un caractère d'unité à la diversité du tout, par la ressemblance frappante qu'elles ont entre elles. Les musiciens ne font pas autre chose, quand ils sèment dans leurs mélodies des phrases musicales qu'ils répètent avec intention à des intervalles inégaux [7].

II

PARODOI SANS SYSTÈMES ANAPESTIQUES.
LE PLUS SOUVENT LE CHŒUR DÉFILE EN SILENCE.

Des trente-deux tragédies grecques qui nous ont été conservées, on en compte treize dans lesquelles le chœur entre dans le théâtre au son de la flûte et des anapestes. Ceux-ci appartenaient au coryphée dans

1. B : 143-177.
2. Γ : 178-202.
3. Δ : 203-235.
4. Ἀντιψάλμους· ἀντιστρόφους. Εὐριπίδης Ἰφιγενείᾳ τῇ ἐν Ταύροις.
5. C'est l'opinion de G. Hermann lui-même, « quum omnis responsio, etiam quae non metri paritate continetur, ut quae in sententiarum et cantici modorum similitudine est, ἀντίστροφος dicatur. » *Édition d'Iphig. en Tauride*, note du v. 123 (Berolini, 1833).
6. Ce procédé est constant dans les chants dochmiaques et iambiques.
7. Cf. Bally, *De Euripidis tragoediarum partibus lyricis quaestiunculae*, Diss. inaug., Berolini, 1889, p. 17.

les plus anciens drames. Plus tard, l'acteur s'en empara, comme on l'a vu dans le *Prométhée*. En restreignant de plus en plus l'étendue de la Parodos, on ne tarda pas à laisser de côté cette ouverture, et les choreutes qui apparaissaient sans rien dire, se mettaient à chanter dès qu'ils étaient arrivés [1]. Ainsi le lecteur moderne n'est averti de leur présence que par les vers lyriques qu'il rencontre dans le texte, après le Prologue.

Cette simplification se produisit de bonne heure. On peut dire qu'après les *Suppliantes* et les *Perses*, le récitatif n'était plus indispensable. Il fallait bien que dans les premiers drames le chœur défilât dans l'orchestre, puisqu'il était le personnage principal, et que le théâtre athénien n'avait pas de rideau. L'art débutait; la mise en scène, qui n'atteignit jamais à la perfection où elle fut portée chez les modernes, semblait nécessiter cette ouverture. Elle servait à dissimuler une imperfection.

On ne tarda pas à trouver mieux. Dès que le poète disposa de deux acteurs, il put commencer la pièce par des trochées ou des iambes. Le chœur entrait quand le public écoutait le Prologue. Quelque temps encore, on continua d'employer ce défilé orchestique, c'est-à-dire que l'on tira un parti avantageux de ce qui avait été une obligation gênante.

Il était pourtant assez malaisé, quand le drame commençait par un Prologue scénique, de faire réciter au coryphée des anapestes qui pussent intéresser les spectateurs. Dans les tragédies d'Euripide, en particulier, on sait, avant l'arrivée de ce personnage, tout ce qu'il est nécessaire de connaître : le récitatif risquait donc de faire double emploi. Aussi, dans l'*Hécube*, la Parodos ne revient sur aucun des faits racontés par l'ombre de Polydore : elle contient un récit comparable à celui des messagers traditionnels.

Au surplus, ce défilé avait un caractère de majesté tranquille, qui convenait surtout à l'ancien drame d'Eschyle et à l'immensité indécise de ses horizons. La passion individuelle paraissait mesquine sur une scène si vaste : le chœur, au contraire, soutenait bien le regard, et son groupement régulier lui offrait un spectacle qu'il pouvait détailler avec complaisance. Quand l'acteur eut pris de l'importance, et qu'aux

1. On pourrait noter quelques exceptions. Dans l'*Héraclès*, la Parodos ne contient pas d'anapestes, et cependant le chœur marche en la chantant.

tableaux illimités de l'époque archaïque on eut substitué des études précises et des caractères isolés, les mouvements plastiques des choreutes, leur noblesse un peu froide et leur personnalité flottante furent déplacés en face des luttes fiévreuses de la scène, de ses passions brûlantes et de ses gestes emportés. Eschyle lui-même avait senti la nécessité de modifier sa manière, puisque dans les *Sept contre Thèbes*, ses choreutes, au lieu d'apparaître en une troupe bien ordonnée, se précipitaient à la débandade et pleins d'effroi dans le théâtre; mais ces transformations ne pouvaient avoir lieu que dans des circonstances particulières. Elles sont en somme assez rares. On préféra le plus souvent supprimer les systèmes anapestiques, et faire chanter des strophes à l'orchestre, seul, ou aidé par les acteurs.

A. LES STROPHES LYRIQUES SONT ATTRIBUÉES UNIQUEMENT A L'ORCHESTRE.

Je ne dirai que quelques mots des chœurs qui vont suivre. Comme l'acteur n'y joue aucun rôle, ils sont toujours antistrophiques. Leur forme régulière entre toutes est calquée, sauf quelques exceptions, sur celle du Stasimon, et le rôle qu'ils jouent dans le drame consiste à séparer le Prologue du premier Episode.

On compte deux Parodoi de ce genre dans Eschyle, deux dans Sophocle et sept dans Euripide. En voici le dessin :

Eschyle,	CHOÉPHORES : AA'. BB'. ΓΓ'. Δ[1]......	22 — 83.
	EUMÉNIDES : AA'. BB'. ΓΓ'[2]	143 — 178.
Sophocle,	ŒDIPE-ROI : AA'. BB'. ΓΓ'[3]..........	151 — 215.
	TRACHINIENNES : AA'. BB'. Γ[4]	94 — 140.

1. A... Δ : 22-83 : str. iambiques, parsemées de quelques éléments trochaïques; cf. R. et W., p. 270 sqq.

2. Le coryphée commence par trois trimètres : 140-2. Tout ce qui suit est iambico-dochmiaque; cf. R. et W., p. 782 sq. Les vers 170-5 sont des dimètres dochmiaques, dont le second élément est probablement acatalectique; cf. Christ, *Metrik*, p. 431.

3. AA': 151-8 = 159-66 : str. dactyliques; cf. R. et W., p. 109 sq. C'est le seul endroit où Sophocle ait employé ce rythme; le second élément est d'ailleurs iambique, et le quatrième anapestique. Voir aussi Zambaldi, *Metrica greca e latina*, p. 590. — BB' : 167-78 = 179-89 : dactylo-trochées. — ΓΓ' : 190-202 = 203-215 : str. iambiques; cf. R. et W., p. 298.

4. AA': 94-102 = 103-111 : dactylo-épitrites; cf. R. et W., p. 482 sq. — BB':

Euripide,	HIPPOLYTE : AA'. BB'. Γ[1]	121 — 169.
	ANDROMAQUE : AA'. BB'[2]	117 — 146.
	HÉRACLÈS : AA'. B[3]	107 — 137.
	SUPPLIANTES : AA'. BB'. ΓΓ'[4]	42 — 86.
	PHÉNICIENNES : AA'. B — ΓΓ'[5]	202 — 260.
	IPHIGÉNIE A AULIS : AA'. B — ΓΓ'. ΔΔ'. EE'[6]	164 — 302.
	BACCHANTES : A. BB'. ΓΓ'. Δ[7]	64 — 169.

On voit combien Sophocle et Euripide sont plus courts qu'Eschyle. La Parodos de l'*Œdipe-Roi* est formée de trois couples de strophes, comme celle des *Euménides*. Dans ce genre nouveau, l'un est le plus long chœur que Sophocle ait écrit, et jamais, au contraire, Eschyle

112-121 = 122-131 : les deux premiers vers sont formés de quatre côla dactyliques, le reste est glyconique, et la finale est un phérécratéen ; cf. R. et W., p. 721 sq. — Γ : 139-140 : str. iambique ; cf. R. et W., p. 298 sq.

1. AA' : 121-130 = 131-140 : str. logaédiques ; cf. R. et W., p. 727. — BB : 141-150 = 151-160 : str. glyconiques ; cf. R. et W., 709. — Γ : 161-169, l'épode est logaédique, avec quelques côla iambiques.

2. AA' : 117-125 = 126-134 : dactylo-trochées ; cf. R. et W., p. 389 sq. — BB' : 135-140 = 141-146 : même rythme.

3. A... B : iambo-trochées ; cf. Christ, *Metrik*, p. 381 sq.

4. A... B' : 42-70 : ioniques mineurs ; cf. R. et W., p. 350 sq. — ΓΓ' : 71-8 = 79-86 : str. iambiques ; cf. R. et W., p. 290 sq.

5. AA' : 202-213 = 214-25 : str. glyconiques ; cf. Zambaldi, *op. cit.*, p. 551. — B : 226-38 : même rythme. — ΓΓ' : str. trochaïques ; cf. Christ, p. 309 sqq. — Ainsi la triade initiale est d'un autre rythme que les strophes qui la suivent. Même distinction dans la Parodos de l'*Agamemnon*.

6. AA' : 164-84 = 185-205, B : 206-230 : strophes logaédiques — Γ... E' : str. trochaïques. Telle est cette Parodos, du moins dans la forme que le *Laurentianus* XXXII, 2, et le *Palatinus* n° 287 lui ont conservée. On admet que les six dernières strophes ne sont pas d'Euripide : cette imitation du *Dénombrement*, tel qu'on le trouve dans le second livre de l'*Iliade*, est monotone, et ne va guère avec ce qui précède. Les divergences commencent aussitôt que l'on essaie de préciser la date de cette interpolation. Les uns l'attribuent à Euripide le Jeune, d'autres à un inconnu, qui, bien qu'appartenant encore à une bonne époque, aurait vécu un peu plus tard. Cette opinion est soutenue en particulier par H. Hennig, *De Iphigeniae Aulidensis forma ac condicione*, Diss., Berolini, 1870. (Voir les pages 189-91, où tous ses arguments sont résumés.) Schmidt est encore allé plus loin dans ses *Monodien und Wechselgesänge*, CCLXXX sqq. Il a cru reconnaître dans ce morceau des fautes contre l'*Eurythmie*, et il le regarde comme l'œuvre d'un Alexandrin. Cette preuve est peu solide. Ces strophes sont très bien faites, et les procédés de la composition antistrophique y sont parfaitement observés. Voir la note de H. Weil, au vers 231 de son édition de cette tragédie.

7. A... B' : 64-104 : ioniques mineurs. R. et W., p. 352, divisent A en strophe et antistrophe ; à tort, selon nous. Ces strophes seraient trop courtes. — ΓΓ' : 105-119 = 120-134. Les éléments logaédiques dominent, et les ioniques ont presque disparu. Ils ne se trouvent plus que dans 113-114 = 128-9. — Δ : 135-169 : épode, ou plutôt μέλος ἀπολελυμένον d'éléments rythmiques très mélangés, péoniques, dochmiaques, dactyliques et iambiques ; cf. R. et W., p. 727 sqq.

Stasima, que chantent les seuls choreutes, sont toujours formées de strophes jumelles. Il en sera de même dans ce qui va suivre. Les *Héraclides*, l'*Ion* et le *Philoctète*, les deux *Électre*, l'*Hélène* et l'*Oreste* conservent encore, avec plus ou moins d'exactitude et de rigueur, l'équilibre des chants choraux, mais la Parodos de l'*Œdipe à Colone* n'est plus antistrophique que dans sa première moitié, bien qu'elle ait été écrite par le plus respectueux observateur des lois traditionnelles de la poésie dramatique.

α) PARODOI ÉPIRRHÉMATIQUES.

L'épirrhème pouvait être iambique ou anapestique. Dans le premier cas, il est antistrophique, comme la strophe qui le précède. Dans le second, il n'est asservi à aucune règle, et l'antépirrhème ne répond jamais à l'épirrhème, sauf dans certains cas facilement explicables.

Il nous a été conservé une seule Parodos à épirrhème iambique, celle des *Héraclides*[1]. Je n'en dirai que quelques mots, parce qu'à mon sens, le texte a besoin d'une légère correction, dont je ne puis donner ici les raisons[2]. Cette Parodos se jouait probablement sur la scène. Le lecteur apprend dès les premiers vers que le chœur est arrivé près d'Iolaos. Celui-ci est prosterné aux pieds de l'autel de Zeus. Le coryphée a entendu les cris du vieillard que Coprée brutalise et se hâte d'accourir. Son entrée en scène n'était accompagnée d'aucun mètre spécial.

Quand l'épirrhème est anapestique, la construction est fort libre. Les vers chantés seuls se répondent. Les anapestes, au contraire, sont indépendants les uns des autres, et peuvent être supprimés après la strophe ou l'antistrophe, sans troubler la symétrie obligatoire. A cet égard, la Parodos de l'*Ion* est fort curieuse; malheureusement le texte en est assez corrompu.

La première partie seule, 184-204, nous a été bien conservée. Elle se compose d'une couple de strophes, que précède une Monodie. Il est à croire que le chœur arrivait pendant les dernières mesures que

1. 73-110.
2. La distribution des personnages de la partie initiale de la strophe ne répond pas à celle de l'antistrophe. Cf. *infra*, chap. IV.

chantait le jeune homme. Encore ne peut-on l'affirmer qu'avec hésitation. Les anapestes du fils d'Apollon ne sont formés que de longues accumulées[1], et leur pesanteur convient peu à la démarche légère de ces jeunes femmes. En tout cas, la Parodos elle-même ne contient aucun mètre qui puisse régler l'allure des mouvements orchestiques. Les anapestes antépirrhématiques étaient récités par l'adolescent, pendant que le chœur restait en repos.

Les quatre premiers couplets des deux strophes initiales sont attribués avec raison par les éditeurs à chacun des parastates. Les femmes de Créuse s'approchent avec curiosité du temple d'Apollon, dont elles admirent les bas-reliefs. Sans avoir la grâce à la fois humble et souriante du Solo scénique, cette adroite description du temple au lever du jour est un des passages les plus attachants de cette tragédie, dont la beauté consiste moins dans une perfection soutenue, que dans le charme pénétrant de certains Épisodes[2].

On retrouve dans ce qui suit le même pittoresque familier; mais l'incertitude du texte embarrasse un peu le lecteur attentif. Le nombre des κόμματα de la strophe et de l'antistrophe est incertain, et dans les éditions modernes l'équilibre binaire est assez peu exact. Schmidt a supposé qu'il était rompu après le vers 204[3]. Je ne crois pas que son opinion doive être suivie. Le dernier tiers de la seconde moitié de cette Parodos est trop rigoureusement égal pour que les irrégularités précédentes viennent d'Euripide.

Voici comment il faut grouper le texte. On ne doit pas s'occuper, dans l'antistrophe, comme l'a fait Schmidt, des anapestes scéniques. Ces épirrhèmes récités ne peuvent pas compter dans la mesure des glyconiques chantés qui les entourent. J'adopterais volontiers les légères corrections d'A. Kirchhoff[4]. La strophe comprendra huit couplets, comme l'antistrophe correspondante. Les uns étaient chantés par les deux parastates, les autres, par le seul coryphée[5], qui avait le droit

1. *Ion :* 179-183 : sur cinq éléments, on ne trouve qu'un anapeste dans le parémiaque final, à sa place obligatoire.
2. Cf. M. Croiset, *Histoire de la Littérature grecque,* III, p. 301 sq.
3. *Monodien und Wechselgesänge,* CCCXLVI sqq.
4. *Euripidis tragoediae,* Berolini, 1855.
5. G. Hermann, et O. Hense, *De Ionis partibus lyricis,* Lipsiae 1876, p. 12, ont eu tort d'attribuer tous ces κόμματα aux quinze choreutes successifs.

de les remplacer l'un et l'autre, pourvu qu'il chantât tout ce qui répondait à leur double partie[1]. On arrive ainsi à la disposition suivante, assez compliquée, mais très symétrique dans son irrégularité :

Ion : 184-236[2].

A : 184-93.	Ἡμιχ. α : 184-9.. Ἡμιχ. β : 190-3..	= A' : 194-204..	Ἡμιχ. α : 194-200. Ἡμιχ. β : 201-4.
B : 205-18.	Ἡμιχ. α : 205		Κορ. 219.
			? ? ?
	Ἡμιχ. β : 206-7		Κορ. 220-1.
			Ion. anap. 222.
	Ἡμιχ. α : 208.		Κορ. 223.
			Ion. anap. 224.
	Ἡμιχ. β : 209-10		Κορ. 224'-4''.
		= B' : 219-36..	Ion. anap. 224'''.
	Ἡμιχ. α : 211		Κορ. 225.
			Ion. anap. 226-9.
	Ἡμιχ. β : 212-3		Κορ. 230-2.
			Ion. anap. 233.
	Ἡμιχ. α : 214-5		Κορ. 234-4'.
			Ion. anap. 234''.
	Ἡμιχ. β : 216-8		Κορ. 235-6.

Il n'est pas certain qu'Ion ait jamais récité des anapestes, comme le marque Kirchhoff, après la première question du chef du chœur. L'antépirrhème peut faire défaut, comme l'épirrhème correspondant, et la réponse que l'on attend après ce vers du coryphée :

Σέ τοι τὸν παρὰ ναὸν αὐδῶ[3],

n'est pas assez indispensable pour qu'un jeu de scène[4] n'ait pu le

1. Cf. *infra*, chap. IV.

2. AA' : 184-193 = 194-204 : str. glyconiques. — BB' : 205-218 = 219-236 : le rythme général reste le même, mais le texte est assez mauvais : je ne puis entrer ici dans le détail. Quelques éléments iambiques sont intercalés dans les glyconiques.

3. Vers 222 de l'édition de Kirchhoff.

4. Cf. *Bacchantes*, v. 934. Voir la note de Wecklein sur ce monostique, intercalé dans la stichomythie, au milieu de distiques, dont il a la valeur. *Bacchen*, Leipzig, Teubner, 1879.

remplacer. Ion devait sortir du péristyle du temple, et s'avancer en silence de quelques pas, pour se rapprocher du personnage qui déclarait ainsi vouloir s'entretenir avec lui.

Quoi qu'il en soit, il est certain que l'équilibre des vers lyriques n'était pas troublé par les anapestes. Ils sont intercalés seulement dans l'antistrophe, et la strophe n'en contient pas un seul. Cette particularité n'est pas, à tout prendre, incompréhensible, et elle se retrouve dans une pièce de la vieillesse de Sophocle.

PHILOCTÈTE : 135—218[1].

A : Chœur. α : Anap. Néoptolème.
A' — β — Néoptolème, Chœur, Néoptolème.
B —
B' — γ — Néoptolème.
Γ : Chœur, Néoptolème, Chœur.
Γ' — — —

Nous avons une série de six strophes accouplées, parmi lesquelles ont été placées quelques périodes anapestiques. Les deux premières de ces périodes, α et β, ne se répondent pas, et dans la seconde couple, BB', l'antistrophe seule est suivie d'un antépirrhème. Il est vrai que l'on a voulu corriger les manuscrits. On a soutenu, en particulier, que dans β, les dix premiers anapestes devaient être supprimés[2].

Cette retouche est inutile, et le texte actuel doit être conservé. Il est encore possible de trouver la raison de ce défaut de symétrie, si l'on considère que le chœur défile d'abord en silence dans l'orchestre, que, sur l'invitation de l'acteur, il monte ensuite sur la scène, et qu'il redescend enfin dans le lieu réservé à ses évolutions ordinaires. Ces mouve-

1. AA' : 135-143 = 150-8 : str. logaédiques, où quelques κῶλα sont iambiques : 135,43 = 150,8. Les dactyles composent uniquement 142 = 157. — BB' : 169-79 = 180-90 : glyconiques et phérécratéens. — ΓΓ' : 201-9 = 210-218 : str. logaédiques. — Les syst. anap. ont 6, 10 et 10 éléments.

2. Benedict, cité par Nauck, *Philoctetes*, 8e édition, Berlin, 1882. On oublie que cette suppression de trois éléments ne rétablirait pas l'égalité entre 144-9 et 162-8. Il y aurait encore, d'un côté, cinq dimètres et un parémiaque, de l'autre, cinq dimètres, un monomètre et un parémiaque.

ments insolites ont altéré la forme de la Parodos pendant laquelle ils s'exécutaient.

A la fin du Prologue, le chœur, composé de matelots, est déjà arrivé dans l'orchestre. Leur entrée dans le théâtre n'a pas été réglée par la voix cadencée de celui qui les commande. Ces gens, déjà âgés, sortent du vaisseau de Néoptolème, sur lequel ils ont appris que leur maître faisait voile vers Lemnos, pour s'emparer de Philoctète. Ils ne savent pas quel rôle ils ont à jouer dans cette délicate affaire. Aussi, dès qu'ils sont arrivés en face de l'acteur, qui se tient debout au milieu de la scène, ils le pressent de questions et lui demandent des conseils. Un long abandon dans cette île déserte a dû rendre soupçonneux celui que l'on veut capturer, que doit-on lui dire? Comment faut-il s'y prendre[1]?

Néoptolème ne répond pas directement. « Peut-être, dit-il au chœur, désires-tu voir la grotte de celui que nous voulons emmener. Viens sans crainte, et regarde; mais quand arrivera le terrible promeneur[2], tu te retireras loin de sa demeure, en ayant soin toutefois de rester toujours à ma disposition[3]. » L'acteur invite ainsi le chœur à visiter la caverne de Philoctète. Celui-ci obéit, c'est-à-dire qu'il quitte un instant l'orchestre, et qu'il monte sur la scène.

Il y est arrivé au vers 152, quand il demande au fils d'Achille de lui dire exactement où se trouve l'infortuné. « Il m'importe de le savoir, ajoute-t-il, de peur qu'il ne me surprenne à l'improviste. Où est-il parti? Où habite-t-il? Est-il dans sa grotte? En est-il sorti[4]? » Les spectateurs qui ont assisté au Prologue, pourraient eux-mêmes répondre à ces questions, et Néoptolème a eu soin de leur dire qu'au moment où commence la pièce, Philoctète avait quitté sa caverne[5]; mais le chœur, qui vient d'arriver dans le théâtre, ne connait pas ces détails. Il veut donc apprendre deux choses : où est la grotte de Philoctète, et s'il y est au moment où il parle. Néoptolème répond d'abord à la première question :

Οἶκον μὲν ὁρᾷς τόνδ' ἀμφίθυρον
πετρίνης κοίτης[6].

1. Α' : 135-143.
2. Je mets la virgule après ὁδίτης, v. 147, avec le scholiaste, Dindorf et Nauck.
3. α : 144-9.
4. *Philoctète :* 152-8.
5. *Ibid.*, 31.
6. *Ibid.*, 159-60.

Le coryphée s'approche, jette un regard dans la misérable demeure du héros, et voyant qu'elle est vide, il demande où le malheureux s'en est allé :

Ποῦ γὰρ ὁ τλήμων αὐτὸς ἄπεστιν [1];

L'acteur ne peut le lui dire, il n'en sait rien lui-même. Il suppose que Philoctète chasse quelque part [2] dans l'île les animaux dont il se nourrit. Pendant ce système, le chœur redescend dans l'orchestre.

Il reprend sans tarder sa place habituelle. Les dernières paroles de son maître lui rappelant les malheurs du héros, il les décrit à son tour dans une couple de strophes, reliées si étroitement entre elles par l'enchaînement continu des pensées, qu'un épirrhème scénique n'a jamais pu y être intercalé [3]. Néoptolème ajoute quelques détails à cette description lyrique. Il indique l'origine divine et la guérison possible de ces souffrances : lui seul a qualité pour en faire mention [4].

A ce moment, on entend au loin les cris de Philoctète. Sophocle témoigne d'une adresse dissimulée, qu'il est intéressant de noter en passant. Sans que le lecteur y prenne garde, il fait coïncider les plaintes douloureuses de son protagoniste, avec la mention du remède qui les apaisera. Ce voyage à Troie, désiré par Ulysse, Néoptolème et le chœur, rejeté avec une obstination invincible par Philoctète, forme la cause du conflit, sur le dénouement duquel l'esprit du public restait en suspens. Il fallait donc, dès le début du drame, poser chaque personnage dans l'attitude qu'il devait conserver, et accuser avec vigueur les traits de sa physionomie. Sophocle ne dédaigne pas, pour se faire comprendre du public, les moyens purement extérieurs. Philoctète est l'homme qui souffre : il a une plaie qui le fait crier. Sa douleur cherche un soulagement dans des plaintes que des raffinés trouveraient peut-être un peu fréquentes. On l'entend, avant de le voir. Toute cette Parodos est d'ailleurs destinée à préparer son entrée en scène : il sera connu avant d'avoir prononcé une parole, et dès qu'il apparaîtra, son visage sera inondé d'un flot de lumière.

Le chœur a entendu ces cris avant Néoptolème. Cela est naturel.

1. *Ibid.*, 161.
2. τῇδε πέλας που, Blaydes, 163.
3. BB' : 169-190.
4. γ : 191-200.

L'un est silencieux, l'autre récite des périodes anapestiques qu'accompagne le joueur de flûte : la παρακαταλογή l'empêche d'entendre ce bruit lointain. Les cris continuent. Le chœur en fait une première description [1] ; il rappelle le rôle qu'il va jouer, pour s'assurer qu'il le sait ; il revient sur l'intensité de ces plaintes ; il en donne la raison, et il finit, en insistant sans se lasser, sur les clameurs effrayantes du protagoniste [2]. A cet instant précis, Philoctète arrive sur la scène, en boitant. Cette troisième couple de strophes n'a donc été écrite que pour augmenter l'attention du public, à mesure que grandissaient, en se rapprochant, les cris de l'infortuné.

Le texte actuel, quelque irrégulière que paraisse la forme lyrique, ne doit pas être modifié. Il ne faut pas chercher à égaliser les périodes anapestiques, et il est certain qu'aucun épirrhème ne peut trouver sa place entre B et B' [3].

β) PARODOI SANS ÉPIRRHÈMES.

Sur le théâtre athénien, un état assez calme de l'âme trouvait dans la récitation accompagnée des iambes ou des anapestes sa véritable expression ; au contraire, l'émotion y a toujours été traduite, surtout dans les thrènes, par le chant des vers lyriques. Dès que le choreute ou l'acteur est affecté d'une impression un peu vive, dès qu'il éprouve, ne fût-ce qu'un instant [4], une impulsion, un choc qui trouble sa tranquillité et dérange l'équilibre de son âme, l'écrivain a toujours soin d'accuser ces variations intérieures par un changement extérieur du rythme.

Cet art subtil, l'un des charmes de la tragédie grecque, a été employé dans les Parodoi qui vont suivre, où, contrairement à celles

1. Tournure affirmative : 205 : βάλλει βάλλει μ'ἐτύμα φθογγά... ; négative : 207 sqq : οὐδέ με λάθει βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ τρυσάνωρ.

2. Tournure négative : 212 : οὐ μολπὰν σύριγγος ἔχων... ; affirmative : 215 : ὑπ'ἀνάγκας βοᾷ τηλωπὸν ἰωάν.

3. Ces six strophes ne sont pas chantées à l'unisson par le chœur. On peut admettre avec Muff, *op. cit.*, p. 228 sqq., que la première et la dernière couples étaient attribuées successivement à chacun des parastates, et BB' aux demi-chœurs.

4. J'en trouve deux exemples tout à fait curieux dans l'*Ion* et l'*Iphigénie en Tauride*. Ion et Oreste soulignent de trimètres les couplets lyriques de Créuse et d'Iphigénie. Quand ils ont à mentionner un fait particulièrement propre à les émouvoir, ils changent de rythme, et se servent de vers chantés. Cf. *Ion*, 1501 ; *Iphigénie en Tauride*, 832, 867. Voir le chap. V de ce livre.

qui précèdent, les acteurs chantent, comme les choreutes auxquels ils répondent. Pourquoi les anapestes ou les iambes scéniques ne suivent-ils plus les strophes, en formant un contraste avec elles? C'est que ces drames commencent sur un ton plus ému que les autres. La scène et l'orchestre, ces deux forces opposées, dont la lutte donne la vie qui lui est propre à l'organisme de la tragédie, sont dès le commencement du poème emportées par la passion qui les maîtrise. La παρακαταλογή ne suffit donc plus ni à l'acteur, ni aux choreutes.

C'est ainsi que dans les deux *Électre*, celle de Sophocle et celle d'Euripide, la Parodos ne contient pas une seule syllabe qui ne soit chantée : la douleur du protagoniste, qu'exaspère l'attente, et dans laquelle se mêlent d'ardents désirs de vengeance, est arrivée, dès l'ouverture du drame, à un degré d'acuité tel, qu'il pleure et se répand en lamentations passionnées. Nous voilà bien loin de l'*Ion*, du *Philoctète* et du calme de leurs acteurs.

J'étudie à dessein ces deux tragédies en même temps, parce que l'on saisira mieux ainsi la ressemblance de leurs formes. On ne sait pas laquelle a précédé l'autre : c'est une question encore discutée. Pour Wilamowitz, Euripide a écrit sa pièce avant Sophocle, et il a été imité par lui. Je pencherais plutôt vers l'opinion opposée[1].

Sophocle, ÉLECTRE : 121—250[2].

A :	Chœur,	Électre.	A' :	Chœur,	Électre.
B	—	—	B'	—	—
Γ	—	—	Γ'	—	—
Δ	—	—			

1. Hermes : XVIII, p. 214-263 : *Die beiden Elektren.* — Opinion contraire : Ferdinand Flessa : *Die Prioritätsfrage der Sophokleischen und Euripideischen Elektren, und ihr Verhältniss zu einander, sowie zu den Choephoren des Aeschylos.* Progr. Bramberg, 1882. — H. Weil (cf. préface d'*Électre*) croit aussi qu'Euripide a composé sa pièce après celle de Sophocle.

2. AA' : 121-136 = 137-152 : dactylo-trochées, comme BB' : 153-172 = 173-192. — ΓΓ' : 193-212 = 213-232, mélange d'anapestes lyriques et de dactylo-trochées ; 205 = 225 paraît être un monom. dochmiaque, il n'est guère à sa place. Voir les *Cantica* de Gleditsch, p. 40 sqq., qui change légèrement le texte traditionnel et y trouve un dimètre anapestique, dont le troisième pied est un procéleusmatique. Pour le détail de Δ = 233-250, je ne puis que renvoyer au livre de ce métricien, p. 45 sqq. : les anapestes dominent toujours.

Euripide, ÉLECTRE : 167—212[1].

A : Chœur, Électre. A' : Chœur, Électre.

Une Monodie, attribuée à la fille d'Agamemnon, précède le premier chœur de ces deux drames. Il est probable que les choreutes défilaient pendant les dernières mesures que chantait la jeune vierge. Cette hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable, que Sophocle a écrit son Solo en anapestes. En tout cas, la Parodos des deux *Électre* ne servait pas à accompagner l'entrée du chœur, puisqu'il la commence, dès qu'il est arrivé dans le théâtre[2].

Chez Sophocle, sept strophes, formant trois couples et une épode, sont réparties entre l'orchestre et Electre, qui alternent.

Euripide s'est contenté de deux strophes jumelles, qu'il partage comme son rival. Dans les deux tragédies, la disposition est identique. La longueur seule diffère.

Euripide a pu être plus court, ayant eu la précaution d'avertir le public par la bouche de son αὐτουργός, du sujet de son drame, et de l'esprit dans lequel il voulait le traiter. Il a montré dans le Prologue son Électre en habits de paysanne, et l'on a entendu converser à l'aurore, devant une humble cabane, la fille de Clytemnestre et le Laboureur, qui passe pour être son mari[3]. Dans sa longue Monodie[4], la jeune fille a complaisamment détaillé toute l'histoire du meurtre de son père. Ainsi les trimètres d'un côté, le Solo de l'acteur de l'autre, apprennent au spectateur tout ce qu'il faut qu'il sache. La Parodos qui suit sera abrégée; le rôle du chœur surtout n'aura qu'une minime importance : c'est un fait qui se rencontre trop souvent chez Euripide, pour qu'il soit toujours accidentel.

Dans l'autre tragédie, au contraire, la fille d'Agamemnon ne parait pas dans le Prologue[5]. Il est vrai que les spectateurs ont entendu quelqu'un gémir dans la coulisse[6], et qu'ils ont pu, avec le gouver-

1. AA' : 167-212 : str. logaédiques, pleines d'éléments glyconiques.
2. Cf. Eurip., *Electre* : ἦλυθον, 168.
3. Contre les railleries des *petits-maîtres* du temps, cf. 50 sqq.
4. Eurip., *Electre* : 112-166.
5. 1-85.
6. v. 77 : ἰώ μοί μοι.

neur, croire qu'une femme seule avait ce timbre de voix[1]; mais il faut toute la perspicacité d'Oreste, inspiré par Sophocle lui-même, pour deviner, malgré une si longue absence, que ces plaintes sont celles d'Électre. Il est donc nécessaire que le public apprenne quel est le nouveau personnage qui lui est présenté: c'est ce qui a allongé la Parodos.

La différence est encore plus sensible si l'on considère les pensées que les deux écrivains ont développées dans leurs thrènes. Celui de Sophocle, qui rappelle le grand Commos des *Choéphores*[2], est destiné à peindre le farouche désespoir de la fille d'Agamemnon, que les femmes de Mycènes ne peuvent consoler. « Ce ne sont que véhéments appels aux dieux, dont la lente justice... ébranle sa foi; à son père, qui lui fait si longtemps attendre un retour vainement promis...[3]. » Ces lamentations, qui conviennent si bien à la tragédie grecque, achèvent de préciser le caractère du protagoniste, et mettent le spectateur dans la disposition d'esprit convenable pour qu'il puisse comprendre et goûter le sombre drame auquel elles servent de prélude.

Il semble au contraire qu'Euripide ait épuisé, avant d'écrire sa Parodos, tous les développements qu'il aurait dû y mettre. Il est étrange qu'il se serve des choreutes pour inviter Électre à une fête champêtre. Cette raison motive assez mal leur entrée dans l'orchestre. Il est encore plus étrange que ce chœur veuille prêter à la malheureuse jeune fille une robe et une parure, pour qu'elle puisse prendre part à un sacrifice, qui n'aura lieu que dans deux jours[4]. Ces détails bourgeois choquent moins, il est vrai, dans ce drame rustique, que dans tout autre, mais ils paraissent encore déplacés sur le théâtre athénien. En tout cas, ils sont hors du sujet. Il est vrai que la poésie capricieuse d'Euripide aime à s'arrêter avec une curiosité complai-

1. Les acteurs grecs, qui jouaient un rôle de femme, devaient donc imiter jusqu'à un certain point la voix féminine. Ainsi s'explique l'épithète γυναικόφωνος énumérée par Pollux, *Onom.*, IV, 114, quand il parle des différents timbres de voix des ὑποκριταί. — Dans les *Femmes aux Thesmophories*, v. 267 sq., Euripide recommande à Mnésiloque de parler avec une intonation féminine, quand celui-ci le défendra près de celles qu'il a calomniées. Il faut bien que Mnésiloque ait suivi ce conseil, pendant les longs discours qu'il prononce contre les femmes. Ce n'est que sur la dénonciation de Clisthène qu'il est découvert.

2. 306-478.

3. Patin, *Tragiques grecs, Sophocle*, p. 302.

4. *Electre*, τριταίαν θυσίαν, 171.

sante sur de menus colifichets qui attirent l'œil et l'amusent. On ne sait pas trop pourquoi il les a placés dans ses drames; mais, comme des joyaux, ils jettent une fine lueur sur les objets voisins, et l'on oublie parfois qu'ils bouchent un trou, en admirant la délicatesse de leurs ciselures.

Il convient d'ajouter que notre jugement sur ce point-ci en particulier est plus difficile que celui de l'antiquité. Bien qu'il soit probable que la tragédie d'Euripide n'ait pas réussi, quand elle fut jouée au printemps de 413, il se produisit, huit ans après, un fait qui aurait pu consoler le poète, s'il eût encore vécu, de son insuccès. Au dire de Plutarque[1], ce fut cette Parodos elle-même qui, chantée après Ægospotamoi[2], dans un banquet, devant les généraux ennemis, sauva la patrie d'Euripide de l'esclavage et de la ruine. « Les vainqueurs furent touchés en rapprochant du sort de la fille d'Agamemnon l'abaissement où allait tomber la glorieuse cité d'Athènes[3]. » Cette anecdote fait trop de gloire à Euripide pour que l'on ait la cruauté de la mettre en doute.

Un an après l'*Électre*, il fit représenter *Hélène*, la plus romanesque de toutes ses tragédies. Ce n'est pas le lieu de parler du caractère de cette pièce, qui déconcerte toujours un peu celui qui la lit pour la première fois. Pour ceux qui étudient le lyrisme tragique, elle a une extrême importance[4]. Il est certain, en effet, que le chœur y est négligé de parti pris. On supporte encore sa présence dans l'orchestre, parce que la tradition le voulait ainsi, et que tous les poètes grecs, sans excepter Euripide, ont un respect forcé pour elle; mais on se venge de cette contrainte en ne s'occupant pas de lui. Il reste donc oisif et presque inutile, en face de la scène, où se concentre toute l'attention du théâtre, et il n'élève la voix que quand on le lui permet. Or, cette permission ne semble jamais lui avoir été accordée qu'à regret. Les Stasima sont des lieux communs pleins de détails chatoyants et d'inutilités brillantes; parfois, ils se rapportent si peu au sujet, qu'on se demande si quelque interpolateur maladroit ne les a pas glissés dans notre texte.

1. *Lysandre*, XV.
2. Août 405. Les *Grenouilles*, d'Aristophane, furent jouées au mois de janvier de la même année. A ce moment, Euripide était mort.
3. H. Weil, note d'*Electre*, au vers 167.
4. Cf. Gevaert : *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, II, p. 547.

Le chant des vers lyriques n'est donc pas exclu du drame. A aucune période de son développement, celui-ci n'a pu s'en passer. Seulement ces vers sont tantôt exquis, tantôt médiocres : l'acteur s'est emparé des premiers, le chœur a dû se contenter des autres. Certains chants scéniques témoignent d'un art si précis et si ingénieux qu'ils nous font regretter leur petit nombre. Le Duo entre Hélène et Ménélas, en particulier, est bien ce qu'Euripide a écrit de plus parfait en ce genre[1]. Le lyrisme s'était transformé. De choral, il était devenu monodique. Au lieu de rechercher les pensées générales, les maximes, les vues d'ensemble, il visait à l'analyse, à la description minutieuse des détails psychologiques, à la traduction fidèle des émotions, dont la suite irrégulière et heurtée se répercutait dans les rythmes. La forme extérieure de ces chants s'était modifiée comme le reste. Tous ces changements, que je ne puis qu'indiquer ici d'une façon sommaire, furent favorisés par l'influence prépondérante que, vers la fin du v[e] siècle, l'acteur avait fini par acquérir dans la tragédie athénienne.

On n'est donc pas trop surpris de voir que dans la Parodos de ce drame l'air de la strophe que chante le protagoniste est repris, quand il a terminé, par les quinze choreutes à la fois[2]. Non seulement l'acteur tient tête au chœur, mais il le précède, il le guide, il lui montre le chemin, et l'orchestre n'ose élever la voix qu'après la scène. Il faut qu'il attende qu'elle se soit tue, non pas pour lui donner la réplique, mais pour reprendre et développer à son tour ce qu'elle a chanté.

HÉLÈNE : 164-251[3].

A : Hélène.		
B	—	B' : Chœur.
Γ	—	Γ' —
Δ	—	

Teucer vient d'annoncer à Hélène les malheurs qu'a causés le fan-

1. Cf. *infra*, ch. V : *Duos semi-épirrhématiques*.

2. C'est du moins l'opinion généralement reçue. Cf. Arnoldt, *op. cit.*, p. 149, et M. Decharme, *Euripide*, p. 485. Voir pourtant Wilamowitz : *Die beiden Elektren*, Hermes, XVIII, p. 243, qui semble croire que le coryphée seul chantait les strophes.

3. A : 164-6 : deux hex. dact. suivis d'un vers qui devait avoir la même valeur rythmique; cf. R. et W., p. 120. — B... Δ : strophes iambico-trochaïques. Ce rythme n'apparaît guère dans la tragédie qu'à la fin du v[e] siècle; cf. R. et W., p. 312 sqq.

[illegible] surprenante. Troie est [illegible] Ménélas [illegible] dans un naufrage. Léda [illegible] Castor et Pollux ont disparu. Tous [illegible] une fin misérable. [illegible] sur les sentiments que l'on a pour [illegible] manifestée par le fils de Télamon, quand il croit [illegible] par trois vers dactyliques et [illegible] Sirènes, filles de la Terre, [illegible] à flûte libyenne, répondent [illegible]

[illegible] dissimulé, et il entre dans le [illegible] d'Hélène. Comme il est surtout [illegible] les confidentes de la Lacé[illegible] d'origine et de sen[illegible] elles que les jeunes femmes qui le [illegible] par des pirates, et transportées, comme [illegible] Cette invention paraît un peu étrange : [illegible] Il suffit que l'on sache qu'elles sont disposées [illegible] maîtresse dans l'accomplissement de ses desseins. [illegible] de la mer, disent-elles, occupées à faire [illegible] qu'elles avaient étendus çà et là sur [illegible] quand elles ont entendu un gémissement [illegible] sur la cause de ces cris, [illegible] quelque naïade cherchait à fuir [illegible] Tous ces détails, développés avec com[illegible] Il est vrai qu'Euripide s'amuse [illegible]

[illegible] nouvelles qu'elle tient de Teucer, et [illegible] sur le sort de la fille de Léda, [illegible] elle fut engendrée par le cygne [illegible] jour présent, où le destin l'accable.

[illegible]
[illegible]
[illegible] (*Hélène*, [illegible])

[illegible]

[illegible] *Hippolyte*, v. 121 sqq., introduit ses choreutes sous un [illegible] explication est plus gracieuse que solide.

Dans une dernière strophe, qui reste isolée et sert d'épode, Hélène remonte, elle aussi, à l'origine de tous ses malheurs[1] : elle n'oublie pas de maudire le pin funeste qui servit à construire le vaisseau sur lequel Pâris vint en Grèce, ni Cypris, ni Héra, ni Hermès, qui l'enleva dans les airs au moment où elle cueillait des roses dans les plis de sa robe[2]. Malheureusement tous ces développements sont trop dépourvus d'originalité pour pouvoir nous intéresser beaucoup : on croit entendre un de ces airs connus que l'on peut fredonner soi-même avec celui qui le chante.

Quoi qu'il en soit, le chœur, dans la première antistrophe de cette Parodos, débute en 412 par des pensées qu'il avait encore le droit de placer dans la strophe en 428. A la date de l'*Hippolyte*, il jouait encore un rôle considérable, tandis que dans l'*Hélène*, seize ans plus tard, il ne chante plus guère que pour faire écho aux plaintes de l'acteur et en prolonger l'effet. Le second couplet qui lui est attribué n'est même qu'une répétition de ce qu'Hélène avait dit avant lui.

Cette déchéance est regrettable, parce que le poète ne se soucie plus guère de ce qu'il fait chanter à l'orchestre. Ce qui caractérise à la bonne époque les thrènes qui, comme celui-ci, ne contiennent que des vers lyriques, c'est le morcellement extrême de leurs différentes parties. Or, dans cette Parodos, chaque couplet ne comprend pas moins d'une strophe; la multiplicité des κόμματα n'existe plus. Ce n'est pas ainsi que s'exprime la véritable douleur, et ce style artificiel lui est interdit. Aussi cette partie de l'*Hélène*, comme beaucoup d'autres, doit-elle se lire rapidement, pour que l'œil ne s'arrête pas sur les répétitions verbeuses dont elle abonde.

Il reste à mentionner la Parodos de l'*Oreste*, qui est de 408. Elle est moins remarquable par sa forme extérieure que par la manière dont elle se jouait.

1. On peut comparer à ce langage du protagoniste et des choreutes celui de la nourrice de *Médée*, v. 1 sqq. Pour plaindre sa maîtresse, elle maudit le fameux navire *Argo*, et les arbres qui ont servi à sa construction. C'était un moyen commode de reprendre très haut la légende d'où le drame était tiré, pour que les spectateurs les moins intelligents comprissent à quel cycle il appartenait. On dut vite abuser du procédé, et c'est à ce défaut que fait allusion Horace dans les vers 146-7, de sa *Lettre aux Pisons*, qui peuvent aussi bien s'appliquer à la tragédie qu'au poème épique.

2. C'est aussi en cueillant des roses dans les plis de sa robe que Créuse rencontra Loxias, dans un endroit écarté. Cf. *Ion*, 888 sqq.

ORESTE : 140-207[1].

A :	Chœur.	Électre.	Ch.	Él.	Ch.	Él.
A'	—	—	—	—	—	—
B	—	—	—	—	—	—
B'	—	—	—	—	—	—

Électre, restée en scène après le départ d'Hélène, s'est assise aux pieds du petit lit sur lequel est étendu son frère. Il dort. On est au sixième jour de ce mal étrange qui trouble l'intelligence du parricide. C'est au moment où il attendait, la nuit, près du bûcher maternel, que le feu s'éteignît, pour recueillir les cendres de sa victime, qu'il a été saisi par cet accès de maladie mentale.

Le chœur est composé de jeunes filles d'Argos. Elles ont le même âge qu'Électre, et appartiennent aux familles les plus considérables de la ville. Toutes sont dévouées à la cause d'Agamemnon[2].

Électre les aperçoit[3] au moment où elles entrent dans le théâtre. Elle craint aussitôt qu'elles n'éveillent Oreste. Elle leur recommande donc de marcher sans faire de bruit[4]. Cet ordre iambique est répété lyriquement par le coryphée à sa troupe, quand elle est déjà au milieu de la scène[5].

1. L'équilibre antistrophique laisse souvent à désirer. AA' : 140-151 = 152-165 : str. dochmiaques. 140 = 152 : un dochmiaque, précédé d'une tripodie troch. catal. Le v. 145 est corrompu. Voir la correction de Weil. Le v. 153 ne doit être qu'un monomètre. — BB' : 166-86 = 187-207 : même rythme général. Les éléments iambiques 167,188 ne se répondent pas. La deuxième syllabe de 187 doit être longue. Eléments iambiques : 169-90 : tétrap. catal., 171 = 192 : tétrap. ; éléments trochaïques : 170 = 191 : hexapodies catal. avec longues de trois unités de durée ; 181 = 202 : iambes et anapestes ; 185 = 206 : trimètre crétique. — Denys d'Halicarnasse, *De comp. verborum*, XI, rapporte que les six premières syllabes de ce chœur étaient chantées sur la même note. Il est remarquable qu'il attribue ces deux premiers vers à Electre. Si le sens ne s'y oppose pas, la symétrie antistrophique prouve qu'il se trompe. Cette erreur ne lui est d'ailleurs pas particulière. Lire ce que dit à ce sujet G. Hermann, au vers 139 de son édition, Berolini, 1861. — MM. Ruelle et Gevaert ont tenté, d'après les indications de Denys, une restitution assez problématique de la musique de ce morceau. Voir l'*Annuaire des études grecques*, 1882 : *Note sur la musique d'un passage d'Euripide*, p. 96-105, et l'*Histoire de la musique dans l'antiquité*, II, p. 99 et 229.

2. Voir l'*Argument* et les vers 1246,7.

3. *Oreste*, 132 : αἵδ' αὖ πάρεισι...

4. *Oreste*, 136-9.

5. Ce qui paraît le prouver, c'est l'ordre qu'Électre lui donne aussitôt au vers 142 de s'éloigner du lit de son père. Or, sur ce dimètre s'élide le monomètre 141 : il n'y avait donc aucun intervalle entre ces dochmiaques.

Cette première strophe montre aux spectateurs les précautions que prennent le chœur et le deutéragoniste, pour ne pas troubler le sommeil du malade. Au fond, elle sert à les instruire de l'état douloureux de ce dernier, et à lui concilier leur sympathie attendrie. Personne ne songe à se mettre en garde contre cet artifice adroit[1].

Dans l'antistrophe, le chœur questionne encore Électre. On apprend qu'Oreste respire encore, mais qu'il est sans forces[2]. L'oracle de Loxias est la cause de tous ces malheurs : Euripide n'oublie jamais de marquer l'immoralité de la légende[3].

A cet instant, Oreste, troublé sans doute par quelque vision effrayante, fait un mouvement. Électre croit qu'il va se réveiller. Elle ordonne aux choreutes, avec une extrême vivacité, de s'en aller :

Οὐκ ἀφ' ἡμῶν, οὐκ ἀπ' οἴκων
πάλιν ἄρα μεθεμένα κτύπον
πόδα σὸν εἱλίξεις ;

Cependant le sommeil de l'infortuné redevient plus calme ; sa sœur invoque la Nuit, et la supplie d'apporter un peu de repos à celui qui donne tant d'inquiétude à son affection[4].

Le chœur, pour finir, demande quel sera le terme de toutes ces souffrances. Électre n'en voit pas d'autre que la mort, ce qui l'amène encore une fois à maudire Apollon[5].

Il est à croire que cette Parodos, comme celle du *Philoctète*, tragédie représentée un an avant l'*Oreste*, se jouait sur la scène. Si l'on cher-

1. Comparer la Parodos de l'*Alceste*. Voir plus haut.
2. Il est à son sixième jour de jeûne : on serait épuisé à moins.
3. Passion extrême contre Loxias : trente-deux brèves dans les deux dimètres dochmiaques, dont toutes les longues sont dissoutes :

ἄδικος ἄδικα τότ' ἄρ' ἔλακεν ἔλακεν, ἀπό-
φονον ὅτ' ἐπὶ τρίποδι Θέμιδος ἄρ' ἐδίκασε
φόνον ὁ Λοξίας ἐμᾶς ματέρος.

Dans la strophe, le même nombre de brèves traduit heureusement l'angoisse d'Électre, quand elle supplie le chœur, pour qu'il marche en silence, et ne réveille pas son frère. Comparer Hélène, au moment où elle se jette, après dix-sept années de séparation, dans les bras de son mari. *Infra* ch. V : *Duos semi-épirrhématiques*.
4. B : 166-86.
5. B' : 187-207.

che, en effet, à se rendre compte des mouvements des choreutes, il est naturel d'admettre qu'ils apparaissaient d'abord dans l'orchestre, qu'ils montaient bientôt sur le λογεῖον, qu'un moment ils s'approchaient trop près du lit d'Oreste, qu'Électre leur disait de s'éloigner quand elle croyait qu'ils allaient réveiller son frère, qu'elle leur répétait cet ordre, à la fin de la seconde strophe, et qu'enfin ils avaient repris leur place habituelle en face de la scène, dès que revenaient les trimètres du dialogue avec le premier Épisode.

En tout cas, nous n'avons pas là de Parodos véritable. Tous ces mouvements choraux n'étaient réglés par aucun rythme, et les dochmiaques, ce mètre plein de trouble, ne pouvaient marquer la mesure aux amies d'Électre, quand elles s'approchaient de l'eccyclème.

γ) GENRE MIXTE.

Ce n'est pas le lieu d'étudier à fond l'admirable Parodos de l'*Œdipe à Colone*, la seule qui rentre dans cette catégorie. On sait que cette tragédie fut jouée en 401. Je montrerai plus loin quelle est la raison de la succession des deux formes régulière et asymétrique qui la composent, et avec quel art Sophocle a suivi dans tout ce long Commos une progression savante, qui arrive à son terme dans la Monodie d'Antigone.

ŒDIPE A COLONE : 117—236.

Première partie : antistrophique......... 117—206.
Deuxième partie : μέλος ἀπολελυμένον .... 207—236.

Le chœur, composé de vieillards du bourg de Colone, a appris de l'étranger qu'Œdipe est dans le bois sacré des Euménides. Il envahit le théâtre à pas pressés. Son agitation est trop vive pour qu'il puisse garder une ordonnance régulière. Chacun se hâte, chacun voudrait trouver le sacrilège. Les premiers choreutes sont aperçus d'Antigone, avant qu'eux-mêmes l'aient découverte. Elle prévient son père aveugle de leur subite arrivée, et celui-ci, voulant par précaution savoir quels sont les sentiments de ces étrangers à son égard, se dissimule avec sa fille dans un épais fourré.

Arrivés à l'endroit où ils croyaient surprendre Œdipe, les choreutes, voyant la place vide, s'arrêtent déconcertés :

Ὁρα. τίς ἄρ' ἦν; ποῦ ναίει;
ποῦ κυρεῖ ἐκτόπιος συθεὶς ὁ πάντων
ὁ πάντων ἀκορέστατος[1];

Voilà les premiers vers que chante le chœur après son arrivée. Ce moment d'hésitation dure peu. Tous recommencent bientôt leurs recherches, en s'excitant mutuellement :

Προσδέρκου, λεῦσσέ νιν,
προσπεύθου πανταχῇ.

Œdipe, quelques instants après, sort de sa cachette et se livre à ceux qui sont près de lui. A sa vue, un personnage du chœur pousse un cri d'effroi. Le noble vieillard supplie les choreutes d'avoir pitié de lui. L'épirrhème anapestique[2] pendant lequel cette scène se passe, n'accompagne donc aucun mouvement régulier. Il en est de même pendant les autres systèmes[3].

Cette Parodos n'a rien de commun avec celle de l'*Antigone*. C'est encore une fausse Parodos. Les anapestes sont des équivalents, des synonymes de l'iambe. Si Sophocle les a employés au lieu de ce dernier mètre, c'est que leur cadence était à la fois plus simple et plus rythmée que celle du genre double : elle permettait de séparer avec plus de netteté les divers éléments, en somme assez multiples, de ce long Commos. Eschyle s'en est souvent servi de la même manière[4].

RÉSUMÉ.

Telles sont, dans leur développement historique et rationnel, les formes qu'Eschyle, Sophocle et Euripide donnèrent à la première partie lyrique de leurs drames. On voit qu'elles varièrent beaucoup. A

1. *Œdipe à Colone*, 117-120.
2. *Ibid.*, 138-148.
3. *Ibid.*, 170-7 et 188-93.
4. Commos de l'*Agamemnon*, 1448-1576. — Commos des *Choéphores*, 306-478.

l'origine, quand la Parodos était attribuée au chœur seul, elle était disposée de deux manières: l'une qui lui était propre, l'autre qu'elle empruntait aux Stasima. Dès que les anapestes du coryphée furent intercalés entre les strophes, les acteurs ne tardèrent pas à y prendre part, et cette simplicité primitive disparut.

Dans les premières années, en effet, le chœur seul chantait; les acteurs devaient se contenter de la récitation des systèmes : le partage n'était pas égal. On eut alors une forme lyrique assez peu compliquée, et qui était empruntée aux Commoi épirrhématiques. Peu à peu, la scène se mit à chanter comme l'orchestre. Ce second empiétement eut les plus graves conséquences sur l'économie extérieure de la Parodos, puisqu'il finit par y détruire toute symétrie antistrophique.

LES EPIPARODOI.

Les Grecs, faisant jouer leurs drames sur des théâtres qui n'avaient pas de rideau, durent éloigner quelquefois le chœur du spectacle continu de l'action, pour le ramener ensuite, au moment opportun, à l'endroit qu'il avait quitté. C'est pour cette raison que fut créée l'Epiparodos, cette partie lyrique qui accompagnait un second défilé, une seconde Parodos des choreutes.

Ceux-ci restaient en effet dans l'orchestre: c'était l'endroit réservé à leurs évolutions [1]. Ils contemplaient, en y prenant part, les événements qui s'accomplissaient devant eux sur le λογεῖον. Il était donc nécessaire qu'il sortissent du théâtre pendant quelques instants, quand l'action était transportée dans un autre pays: la vraisemblance exigeait ce départ. Shakespeare et les dramaturges modernes ont toujours soin de changer la scène de leurs pièces pendant les entr'actes, ou du moins de faire rentrer un instant tous leurs personnages dans la coulisse, quand ce changement a lieu.

Il importait aussi que ces mêmes choreutes ne fussent pas toujours

1. Pollux, IV, 123 : καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα, τοῦ χοροῦ.

au courant des péripéties tragiques. Ils se passionnent souvent, on le sait, pour un personnage; ils lui donnent leur foi, lui promettent leur secours. Si quelque malheur le menace, ils cherchent à le détourner de sa tête; si quelque heureux événement se produit à son insu, ils se hâtent de le lui annoncer. Cette intervention généreuse ne pouvait pas se concilier avec les intérêts supérieurs du drame. Il fallait bien que l'action marchât et progressât malgré eux. Comme on ne pouvait pas toujours leur demander cette neutralité indifférente, il ne restait souvent qu'à les écarter.

De toutes les tragédies subsistantes, cinq contiennent une Epiparodos. Elle est assez fréquemment formée par un Chant alterné des choreutes : les événements se précipitaient pendant leur absence momentanée, des catastrophes éclataient, des circonstances imprévues sauvaient ou bouleversaient une situation déjà inquiétante. Quand, à leur retour, ils apprenaient ces changements subits, leur joie, leur affliction, leur émotion, leur colère, étaient trop fortes pour qu'ils pussent chanter à l'unisson. Ces Chants alternés se rencontrent surtout, comme on le verra, dans les passages animés de la tragédie grecque.

Les *Euménides* d'Eschyle contiennent la plus ancienne Epiparodos. Au commencement de la pièce, l'action se passe devant le temple d'Apollon, à Delphes. Sur l'ordre du dieu, Oreste doit aller à Athènes[1], supplier Minerve Poliade de le secourir. C'est là que doivent finir les poursuites des Furies et ses tourments.

Dès qu'Apollon est rentré dans son sanctuaire[2], la scène et l'orchestre sont vides, car les Erinnyes ne cessent pas de poursuivre le parricide[3]. Un changement à vue se produit, et la pièce se continue à Athènes. Les spectateurs aperçoivent la statue de la déesse devant son temple. Une seconde tragédie commence.

Oreste paraît[4]. Il se jette à genoux devant Athèna. Il implore son secours dans un nouveau Prologue où il déclare, suivant les ordres de

1. *Euménides*, 79 sq.
2. *Ibid.*, 234.
3. *Ibid.*, 225.
4. *Ibid.*, 235 sqq.

Loxias, vouloir tenir embrassée la statue de la déesse jusqu'à ce qu'il ait obtenu justice.

Suit l'Epiparodos. Les Euménides se précipitent dans l'orchestre une à une. Elles sont précédées de leur coryphée qui récite d'abord des trimètres.

EUMÉNIDES : 244—275[1].

Dix trimètres iambiques : Coryphée...	244—253.
Α.—Β. Γ. Δ. Ε. Ζ. Η. : Chœur.......	255—275.

La forme antistrophique est rejetée. Le chœur avait perdu la trace d'Oreste, de Delphes à Athènes. Le coryphée la retrouve, dès qu'il entre dans le théâtre. Les autres choreutes s'excitent à chercher le meurtrier, et ils le rejoignent au moment où il embrasse la statue divine. Ils déclarent qu'ils ne le lâcheront pas, avant qu'il ait expié son parricide.

C'est probablement à cette Epiparodos que se rapporte le passage si connu de la *Vie* d'Eschyle[2], où l'on dit quel effroi causa sur le public l'entrée des Euménides dans le théâtre. L'anecdote est ornée de détails évidemment exagérés, mais elle peut être un souvenir confus de l'effet que produisit sur la masse des spectateurs l'irruption soudaine des terribles déesses.

La première des tragédies conservées de Sophocle est la seule de ce poète où l'on trouve un chœur du même genre. Prévenue par le messager qu'un grand péril menaçait Ajax s'il sortait de sa tente, Tecmesse supplie les matelots de Salamine, qui remplissent l'orchestre, d'aller à sa recherche. Ils doivent se diviser en demi-chœurs[3]. Le premier ira à l'est, le second à l'ouest. Quand ils ont quitté le théâtre, il se produit

1. Cette disposition est empruntée à Wecklein, *Orestie*, Leipzig, 1888. Il attribue le premier couplet Α : 255-6 aux cinq choreutes du premier demi-chœur, et à chacun des personnages du second les six κόμματα qui suivent. Tous ces vers sont dochmiaques et iambiques, avec quelques éléments bacchiaques ou crétiques.

2. 39-42 : Weil.

3. Cf. *Oreste*, 1246-1310. Commos mixte. *Infra*, chap. IV. — Il est vrai qu'il est fait mention ici de trois groupes, mais le premier des trois, désigné par les mots : οἱ μὲν Τεῦκρον ἐν τάχει μολεῖν, v. 804, peut être composé du messager et des serviteurs de Tecmesse. Cf. Muff, *op. cit.*, p. 70.

encore une fois un changement à vue[1]. La scène, qui était dans la plaine de Troie, au milieu du camp des Grecs, se trouve maintenant dans un lieu écarté, près de la mer[2]. C'est là qu'Ajax se tue. Il vient à peine de se jeter sur son épée, que les demi-chœurs débouchent dans l'orchestre, l'un à droite, l'autre à gauche des spectateurs. Ils cherchent toujours leur maître et ne l'ont pas encore trouvé.

AJAX : 866 — 878.

A, A' : Premier Parastate.
B : Second et Premier Parastate.
B' — — —
Γ : Second Parastate.

Je suis le texte et les indications de H. Gleditsch[3]. Le premier parastate déclare avoir cherché en vain[4]. Il entend du bruit, et reconnaît l'autre demi-chœur, qui entre dans l'orchestre du côté opposé[5].

Le second parastate interroge son camarade, dès qu'il l'aperçoit. Celui-ci lui répond qu'il a parcouru tout le côté occidental du camp. « Et quel résultat? — Rien que la fatigue[6]. » Dans l'épode[7], le chef du second demi-chœur déclare à son tour que, du côté de l'Orient, il n'a pas rencontré son maître.

Ainsi cette Epiparodos, comme celle d'Eschyle, est nécessitée par la première des raisons que j'ai indiquées plus haut. L'économie du drame voulait aussi que le chœur sortît parfois de l'orchestre et y rentrât.

C'est ce qui a lieu dans l'*Alceste*. Admète a quitté le théâtre pour

1. Ce changement a lieu entre les vers 814 et 815. Voir le scholiaste de Sophocle, aux vers 813 et 815. Édition Papageorgios. — Rapprocher le scholiaste d'*Alceste*, v. 897.
2. ἐπὶ ἐρήμου τινὸς χωρίου.
3. *Cantica der Sophokleischen Tragoedien*, Wien, 1883, p. 22 sqq. — Toute cette Epiparodos est iambique.
4. A : 866-869.
5. A' : 870-872.
6. B, B' : 873-4 = 875-6.
7. Γ : 877-8.

aller porter sur le bûcher le cadavre de sa femme [1]. Il était accompagné des Vieillards de Phères [2]. L'orchestre est resté vide, pendant qu'Héraclès, ayant appris d'un serviteur le deuil de son hôte, prend la noble résolution d'arracher Alceste des mains de Thanatos. Il sort de la scène, quand Admète y revient.

L'Epiparodos qui suit l'entrée du roi [3] est partagée entre les choreutes et lui. Je ne puis étudier sa construction que dans le chapitre des Commoi.

Qu'il suffise de remarquer que si Euripide n'avait pas eu soin d'éloigner le chœur pendant qu'Héraclès formait le dessein de ramener la morte à la lumière, toute la pièce aurait été changée. Le coryphée n'aurait pu résister au désir de consoler son roi, en lui annonçant ce que le héros divin tentait pour lui, et la scène de reconnaissance finale, conduite avec tant d'art et remplie d'un si délicieux charme, courait risque d'être supprimée.

Il en est de même dans l'*Hélène*. Pour échapper aux poursuites de Théoclyménos, la femme de Ménélas s'est réfugiée près du tombeau de Protée [4]. Selon le conseil du coryphée [5], elle va consulter la prophétesse Théonoé [6] pour savoir si son époux est mort, comme le lui a fait craindre Teucer [7]. Le chœur déclare qu'il l'accompagnera. Il lui viendra en aide, car selon une maxime chère à Euripide, les femmes doivent se prêter un mutuel secours [8].

Cette raison n'est qu'un prétexte adroit pour que le théâtre soit vide quand survient Ménélas. Le morceau capital de cette tragédie, bien plus encore que dans la pièce qui précède, c'est la scène de reconnaissance des deux époux [9]. Euripide l'a préparée avec soin. Le chœur est le grand ami d'Hélène, et il ne pourrait pas se taire à l'arrivée du roi

1. *Alceste*, 739 sq.
2. Scholie du vers 897.
3. *Alceste*, 861-934.
4. *Hélène*, 61 sqq.
5. 317 sqq.
6. Théonoé, sœur de Théoclyménos, demeure avec lui dans le palais. Cf. 819 sqq.
7. 123 sqq.
8. 327 : γυναῖκα γὰρ δὴ συμπονεῖν γυναικὶ χρή.
9. 541 et sqq. Cette scène se termine par un Duo alterné : 625-97. La progression est ascendante.

de Sparte. Le plus simple était de se débarrasser de ce témoin gênant[1]. Quand il sort du palais avec Hélène, il chante l'Epiparodos en descendant dans l'orchestre.

HÉLÈNE : 515—527[2].

Les choreutes déclarent avoir entendu la prophétie de la prêtresse : Ménélas n'est pas mort. Les spectateurs, qui le voyaient debout au milieu de la scène, devaient admirer, en souriant, combien l'oracle avait dit vrai.

La dernière Epiparodos est celle du *Rhésos*. Le chœur s'en est allé[3], sous prétexte de réveiller les Lyciens, qui doivent monter la cinquième garde. En réalité, on l'éloigne du spectacle de l'action pour qu'Ulysse et Diomède puissent entrer en scène. Si les choreutes restaient dans l'orchestre, comme ils sont Troyens, ils empêcheraient les deux Grecs de tuer Rhésos, et de prendre ses chevaux. Je ne sais si la protection de Minerve elle-même serait suffisante en cette occasion pour défendre ceux qu'elle favorise contre la troupe de leurs ennemis.

Ceux-ci se précipitent avec furie dans le théâtre. Ils ont entendu dire que des voleurs se sont glissés dans le camp ; ils courent à la débandade et se jettent sur les Grecs qu'ils veulent tuer.

RHÉSOS : 674—691[4].

La strophe est chantée par des voix isolées. R. Arnoldt[5] croit que chacun des personnages du chœur prenait part à son tour à la strophe et au dialogue. Son explication gagnerait en vraisemblance si le texte était un peu plus certain.

1. Cf. Schönborn, *Die Skene der Hellenen*, Leipzig, 1858, p. 200.
2. Strophe logaédique.
3. *Rhésos*, 564.
4. 674-82 : str. trochaïque. — 683-91 : tétram. trochaïques. Le vers 685 est très corrompu : il commence par quatre longues : *Patet haec certa ratione sanari posse nunquam* (Kirchhoff). Au vers 686, Ulysse est bien trop prudent pour parler de Rhésos et la réponse du chœur est presque incompréhensible, puisque ce dernier n'apprend qu'au vers 747, du cocher de Rhésos, que son maître a été tué. Voir les *Studien zu Euripides* de Wecklein, Leipzig, 1874, p. 411, 2. Elles ont d'abord paru dans les *Jahrbücher f. class. Philologie*, Supplementband VII.
5. *Op. cit.*, p. 310 sqq.

Telles sont les Epiparodoi du théâtre grec qui nous ont été conservées. Une seule est partagée entre la scène et l'orchestre. Parmi les quatre autres, il n'y a que celle d'*Hélène*, où les choreutes paraissent chanter tous ensemble. C'est aussi celle où leur émotion est le moins vivement excitée.

CHAPITRE III

LES STASIMA.

I. De la forme générale des Stasima, comparée à celle des Odes de Pindare.
II. Schèmes et scansion des Stasima d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Différences principales.
III. De la composition des unités binaires des Stasima : α) De l'égalité métrique entre A et A'; β) Des périodes lyriques; γ) Des rimes lyriques.
IV. Du rapport des idées exprimées avec la forme extérieure qui les contient : α) Eschyle; β) Sophocle; γ) Euripide.
V. Du nombre des Stasima dans les tragédies grecques; Les Hyporchèmes et les Péans; Les Chants dialogués des choreutes; Les strophes qui se répondent à distance.

I

DE LA FORME DES STASIMA COMPARÉE A CELLE DES ODES DE PINDARE.

J'ai essayé de montrer que la véritable Parodos ne se trouve que dans un tiers environ des tragédies subsistantes. On verra bientôt que le Commos n'est pas essentiel à l'économie du drame, et que les Chants de la scène, Duos ou Monodies, ne deviennent fréquents qu'avec Euripide. Au contraire, quels que soient l'auteur et la date des pièces qui nous ont été conservées, le Stasimon y a toujours été employé. Cette universalité est un des premiers points qui le distingue.

Le chœur n'était pas en effet chez les Grecs un archaïsme de poète raffiné, qui essaie de mêler le chant au récit[1]. Avant même qu'il y eût une tragédie véritable, il existait depuis longtemps, et l'esprit grec

1. Racine, *Préface d'Esther*.

liait si intimement les fêtes des dieux et les chants des chœurs, qu'à l'époque classique ils étaient encore regardés comme la partie principale de toute œuvre dramatique[1]. La cité accorde un chœur au poète tragique; c'est le chœur qui lui donne la victoire; c'est enfin au chœur qu'une foule de ses pièces empruntent leur nom[2]. Or, qui ne sait que le Stasimon est le chant qui lui est réservé dans la tragédie grecque? C'est la partie lyrique la plus importante qu'elle contienne.

Ce fut aussi la plus stable. La Parodos se transforma par degrés; son type primitif fut altéré de bonne heure, si bien qu'elle finit par briser toutes les entraves qui la forçaient à être régulière. Le Commos lui-même, avec la série si compliquée de ses développements, ne tendit jamais qu'à être libre: chaque invention des poètes est un acheminement dissimulé vers ce terme lointain. Le courant du lyrisme tragique ne prit jamais une autre direction. Sous la poussée de son flux continu, il finit par faire dévier tous les éléments du drame dans le même sens. Seul, le Stasimon lui résista: il ne lui offrait aucune prise.

Il suffit de lire une seule tragédie, pour savoir comment il est disposé. Les strophes paires A', B', Γ' répondent aux strophes impaires A, B, Γ qui les précèdent, et ces unités binaires, contrairement aux poèmes monostrophiques, diffèrent toutes les unes des autres. Elles sont, ou non, suivies d'une épode, qui sert de conclusion à la série indéfinie des strophes jumelles: A, A'. B, B'. — A, A'. B, B'. Γ.

L'Ode de Pindare est construite sur un autre plan. La première strophe est égale non seulement à l'antistrophe qui la suit, mais encore à toutes les autres strophes et antistrophes. De leur côté, toutes les épodes qui se répondent sont presque toujours écrites dans le même rythme que les couples lyriques qui les précèdent: A A, B. A'A', B'[3].

Ainsi, le Stasimon est plus libre et plus allègre. Les liens qui rattachent ses différents éléments sont moins serrés. La variété de ses rythmes mélangés assouplit son allure et lui donne du mouvement et de la vie.

1. Cf. K. Sittl, *Griechische Literaturgeschichte*, III, p. 208.
2. Parmi les pièces conservées, les *Suppliantes*, les *Choéphores* et les *Euménides* d'Eschyle; les *Trachiniennes* de Sophocle; les *Suppliantes*, les *Troyennes*, les *Phéniciennes* et les *Bacchantes* d'Euripide.
3. J. H. H. Schmidt a scandé les Odes de Pindare, *Olympiques*, *Pythiques*, *Néméennes* et *Isthmiques*, dans son *Eurhythmie*, p. 382-425.

Le Poème triomphal forme un tout d'une unité rigoureuse, plein d'un calme majestueux et d'une paix sereine. Il se chantait souvent après le banquet, devant le vainqueur couronné. Celui qu'il célébrait, se reposait des agitations du stade et des transes de la lutte, entouré des siens, au milieu des coupes et des sourires. Quand frémissaient les premiers accords de la phorminx, tous faisaient silence et prêtaient une oreille attentive aux chants du chœur. L'Ode sacrée pouvait tout à son aise dérouler la trame éclatante de son tissu dans la salle du banquet finissant. Telle était la tranquillité religieuse de la scène, que les paisibles morts n'avaient pas crainte de quitter en longues théories la tour des Iles fortunées[1], pour visiter leurs jeunes descendants, et que les dieux eux-mêmes se laissaient entrevoir aux yeux des convives dans leurs fécondes amours avec les vierges des hommes.

Tout autre était le Stasimon. L'orchestre le chantait en plein air, devant une foule immense, au milieu du trouble qu'y causait le spectacle des crimes et des meurtres de la scène. Sa voix dominait le frémissement populaire, qui grandissait à chaque progrès de l'action, dès que finissait un Épisode. Seuls les choreutes sauvegardaient la moralité du drame; seuls, ils conservaient le calme qui lui convenait. Dans l'émotion universelle, dans la confusion et la mêlée des sentiments, le spectacle tragique ne les laissait pas insensibles, mais il ne les touchait pas assez pour leur faire quitter un instant la voie droite qui leur était fixée. S'ils paraissaient donc quelquefois céder au courant général, souffrir avec la scène et pleurer sur ses infortunes, c'était pour que cette compassion volontaire ralliât les hésitations et servît à diriger, où le voulait le poète, les volontés incertaines et défiantes des spectateurs.

La poésie chorale était donc moins variée et moins souple que la poésie lyrique du drame, parce qu'au fond la première développait une seule idée fondamentale; elle gardait la même disposition d'âme. La seconde, au contraire, en changeait à chaque instant, et souvent la fin ressemblait fort peu au début[2] : l'une est composée de triades, l'autre de strophes accouplées. « L'art eut toujours, en Grèce, cette suprême beauté, de créer avec l'idée la forme la plus capable de la bien rendre[3]. »

1. *Olymp.*, II, 78.
2. Cf. K. O. Müller, *Histoire de la littérature grecque*, trad. Hillebrand, II, p. 395.
3. A. Croiset, *Litt. grecq.*, II, p. 8.

Le Stasimon est toujours disposé de la même manière des *Perses* aux *Bacchantes;* c'est là une vérité générale qui peut servir d'axiome. On comprendra que je ne puisse m'en contenter. Il serait trop commode de dessiner la forme extérieure de ces parties lyriques, sans chercher à pénétrer dans leur organisme. C'est là que des différences curieuses apparaissent. Je chercherai donc à savoir si les rythmes qui entrent dans la composition des strophes ont été employés avec une science et une originalité égales par Eschyle, Sophocle et Euripide, si la structure de ces strophes elles-mêmes n'a pas subi des altérations qui échappent au premier coup d'œil, enfin si le développement des pensées qu'elles contiennent a toujours été identique. Je serai très bref dans un sujet presque infini. Je terminerai par quelques remarques sur le nombre des Stasima dans la tragédie grecque.

II

SCHÈMES ET SCANSION DES STASIMA D'ESCHYLE, DE SOPHOCLE ET D'EURIPIDE. DIFFÉRENCES PRINCIPALES.

J'ai rangé comme toujours les différentes pièces d'après l'ordre chronologique indiqué en tête de ce livre.

α) ESCHYLE.

SUPPLIANTES.

I. AA'. BB'. ΓΓ'. ΔΔ.' EE'[1] .... 524—99.

II. Prélude anapestique : coryphée ...... 625—9.

AA'. BB'. ΓΓ'. ΔΔ'[2] .... 630—709.

III. AA'. BB'. ΓΓ'. Δ[3] .... 776—835.

1. AA' : 524-30 = 531-7 : logaèdes. — BB' : 538-46 = 547-55 : str. iambiques et logaédiques; cf. Schmidt, *Eurhythmie,* p. 208 sq. — ΓΓ' : 556-64 = 565-73 : même mélange, ainsi que dans ΔΔ' : 574-81 = 582-9. — EE' : 590-4 = 595-9 : str. iambiques; cf. R. et W., p. 276 sq.

2. AA' : 630-42 = 643-55 : vers logaédiques et trochaïques. — BB' : 656-65 = 666-78 : logaèdes. — ΓΓ' : 679-88 = 689-97 : str. logaédiques et iambiques. — ΔΔ' : 698-703 = 704-9 : iambes purs; cf. R. et W., p. 276 sq.

3. AA' : 776-83 = 784-91, BB' : 792-9 = 800-7 et ΓΓ' : 808-16 = 817-24 : str. iambi-

Perses.

I. Prélude anapestique: coryphée....... 532 — 47.

AA′. BB′. ΓΓ′[1]....................... 548 — 97.

II. Prélude anapestique: coryphée....... 623 — 32.

AA′. BB′. ΓΓ′. Δ[2]..................... 633 — 680.

III. AA′. BB′. ΓΓ′. Δ[3]................... 852 — 906.

Sept contre Thèbes.

I. AA′. BB′. ΓΓ′[4]....................... 287 — 368.

II. AA′. BB′. ΓΓ′. ΔΔ′. EE′[5]............ 720 — 791.

III. Prélude anapestique: coryphée....... 823 — 31.

AA′. BB′[6]......................... 832 — 860.

ques; la fin de ΓΓ′ est logaédique, comme celle de AA′; cf. R. et W., p. 276 sqq. Δ: 825-35 : *misere corrupti* (Weil).

1. AA′ : 548-57 = 558-67. Si l'on adopte le texte de R. et W., p. 207: deux périodes. La première, 548-53 = 558-63, est formée de quatre tétrapodies iambiques, précédées et suivies d'une hexapodie trochaïque. La seconde, 554-7 = 564-7, comprend deux tétrapodies trochaïques et deux phérécratéens. — BB′ : 568-75 = 576-83 : éléments logaédiques où se trouvent qq. glyconiques. — ΓΓ′ : 584-90 = 591-7 : str. logaédiques.

2. AA′ : 633-8 = 639-46; Schmidt, *Eurhythmie*, p. 356 sq., str. choriambiques et logaédiques. — BB′ : 647-51 = 652-6 : str. ioniques et logaédiques. — ΓΓ′ : 657-62 = 663-71 : logaèdes. — Δ : 672-80; Weil : *graviter corrupti*.

3. AA′ : 852-6 = 857-62; BB′ : 863-70 = 871-7; ΓΓ′ : 878-87 = 888-96; Δ : 897-906 : le mètre général est dactylique. Pour le détail, cf. R. et W., p. 105 sqq.; Schmidt, *op. cit.*, p. 361 sqq.; Zambaldi, *op. cit.*, p. 589.

4. AA′ : 287-303 = 304-20. Le commencement est iambique jusqu'à 292-311. Le reste est une suite de phérécratéens; cf. R. et W., p. 278 sq. — BB′ : 321-32 = 333-44 : logaèdes où se trouvent beaucoup de glyconiques. — ΓΓ′ : 345-56 = 357-68 : str. logaédiques (phérécratéens) et trochaïques; cf. R. et W., p. 216. L'épodicon est formé d'une hexapodie iambique.

5. AA′ : 720-6 = 727-33 : str. ioniques que commencent et terminent des logaèdes; cf. R. et W., p. 348 sqq. — BB′ : 734-41 = 742-49 : str. iambiques. Pour le détail, cf. R. et W., p. 278 sq. — ΓΓ′ : 750-7 = 758-65 : logaèdes; qq. éléments iambiques; cf. Schmidt, *Eurhythmie*, p. 332 sq. — ΔΔ′ : 766-70 = 771-77 : mélange inverse, tout est iambique, sauf la fin qui est logaédique. — EE′ : 778-84 = 785-91 : iambes; la seconde partie est formée d'éléments dactyliques et trochaïques d'après R. et W., p. 278 et 279.

6. AA′ : 832-9 = 840-5; BB′ : 846-52 = 853-60 : mètre général iambique; qq. éléments trochaïques; un seul dactyle à la fin de BB′; cf. R. et W., p. 278 sqq. — Pour BB′, je suis les éditions d'Hermann, de Weil, de Kirchhoff et de Wecklein. — Paley n'y voit aucune disposition antistrophique.

Prométhée.

I. AA'. BB'. ΓΓ'[1] .... 397—435.

II. AA'. BB'[2] .... 526—560.

III. AA'. B[3] .... 887—906.

Agamemnon.

I. Prélude anapestique : coryphée....... 355—66.

AA'. BB'. ΓΓ'. Δ[4] .... 367—487.

II. AA'. BB'. ΓΓ'. ΔΔ'[5] .... 681—781.

III. AA'. BB'[6] .... 975—1034.

Choéphores.

I. AA'. BB'. ΓΓ'. ΔΔ'[7] .... 585—651.

II. AA'. BB'. ΓΓ'[8] .... 783—837.

III. AA'. BB'[9] .... 935—972.

1. AA' : 397-405 = 406-413 : str. ioniques ; cf. R. et W., p. 350 sq. — BB' : 414-19 = 420-4 : str. trochaïques, dont la fin est logaédique ; cf. R. et W., p. 217. — ΓΓ' : 425-430 = 431-5 : strophe et antistrophe, si l'on dispose le texte comme Weil et Wecklein. — R. et W., p. 502 sq., voient dans ΓΓ' une épode. Cf. Schmidt, *Eurhythmie*, p. 374 sq. Elle est formée d'éléments iambiques, trochaïques, dactyliques et logaédiques.

2. AA' : 526-35 = 536-43 : dactylo-épitrites ; cf. R. et W., p. 480 sq. — BB' : 544-52 = 553-60 : logaèdes. Sur tout ce Stasimon, consulter Christ, p. 592 sq.

3. AA' : 887-93 = 894-900 : dactylo-épitrites ; cf. R. et W., p. 480 sq. — B : 901-6 : iambes et trochées.

4. AA' : 367-84 = 385-402 ; BB' : 403-19 = 420-36 ; ΓΓ' : 437-55 = 456-74 ; Δ : 475-87 : le mètre général est iambique, mélangé de qq. éléments ioniques et logaédiques. Pour le détail, cf. R. et W., p. 268 sqq. ; Gleditsch, p. 736.

5. AA' : 681-98 = 699-716 : rythme trochaïque et logaédique ; cf. R. et W., p. 210 sq., et surtout Zambaldi, p. 522. — BB' : 717-26 = 727-36 : glyconiques et phérécratéens, mais le trochée persiste toujours dans 723,4 = 733,4. — ΓΓ' : 737-49 = 750-62 : les iambes reviennent ; ils sont suivis d'une période formée d'éléments logaédiques et ioniques ; cf. Schmidt, *op. cit.*, p. 172 sq. — ΔΔ' : 763-71 = 772-81 : str. iambiques et logaédiques.

6. AA' : 975-87 = 988-1000 ; BB' : 1001-17 = 1018-33 : le mètre général est trochaïque. Le texte n'est pas très sûr. Voir R. et W., p. 210-3, et comparer Zambaldi, p. 519 sqq.

7. AA' : 585-92 = 593-601 : trochées purs, sauf 588 = 598 qui sont iambiques, et 591-600, qui sont dactyliques ; cf. R. et W., p. 213, et Gleditsch, p. 729. — BB' : 602-12 = 613-22 : strophes trochaïques, mais 609-12 = 619-22 sont logaédiques. — ΓΓ' : 623-30 = 631-8 : str. iambiques ; cf. Zambaldi, p. 535 sq. — ΔΔ' : 639-45 = 646-52 : même mètre.

8. AA' : 783-93 = 794-9 : str. trochaïques ; l'éphymnion est ionique. — BB' : 800-11 = 812—18 : même mètre, l'éphymnion est logaédique. — ΓΓ' : 819-30 = 831-6 : même mètre ; le rythme général de l'éphymnion revient à l'ionique.

9. AA' : 935-45 = 946-52 ; BB' : 953-64 = 965-72 : str. dochmiaques et iambiques.

Euménides.

I. Prélude anapestique : coryphée.......	307 — 320.
AA'. BB'. ΓΓ'. ΔΔ'[1]..................	321 — 396.
II. AA'. BB'. ΓΓ'. ΔΔ'[2]..................	490 — 565.

Ainsi les Stasima d'Eschyle, dans les tragédies anciennes, comme les *Suppliantes* et les *Sept*, ont jusqu'à cinq couples de strophes. Cette majestueuse amplitude fut bien vite réduite à des proportions plus modestes. Dans l'*Orestie*, on ne va jamais au delà de quatre unités binaires. Le *Prométhée* n'atteint même pas à ce chiffre. Les Stasima de ce drame ne sont guère plus longs que ceux de Sophocle ou même d'Euripide.

Les deux forces opposées qui animaient la tragédie, celles de l'orchestre et celles de la scène, étaient dans un équilibre instable. Cette lutte perpétuelle, dans laquelle le chœur devait succomber, causa toutes les modifications extérieures qui furent apportées par les poètes dans la construction de leurs pièces.

Or, dans les *Suppliantes* en particulier, les personnages scéniques ne sont pas assez nombreux pour lutter avec avantage contre les choreutes. Ceux-ci, maîtres incontestés, donnent à leurs chants une longueur presque abusive. Dans le *Prométhée*, les rôles sont intervertis : les forces de la scène sont presque doublées, et le Titan, cloué au fond du théâtre, est devenu l'acteur principal, dont les regards du public ne peuvent plus s'arracher. L'attention s'est détournée de l'orchestre. Aussi a-t-il soin d'être court pour ne pas lasser. Il sent qu'on ne l'écoute plus dans un silence aussi religieux : il prend ses précautions. Eschyle lui-même, fidèle aux traditions anciennes, aimait les chants cho-

1. AA' : 321-32 = 333-45 : rythme péonique, mélangé de trochées ; cf. Zambaldi, p. 541 sq. ; Gleditsch, p. 729. Schmidt n'y a rien compris : *Eurhythmie*, p. 254 sqq. — BB' : 346-59 = 360-7 : str. dactyliques, mélangées de qq. trochées ; l'éphymnion est en grande partie péonique. — ΓΓ' : 368-76 = 377-80 : str. dactyliques, l'épodicon est toujours trochaïque, et l'éphymnion péonique ; cf. R. et W., p. 109. — ΔΔ' : 381-8 = 389-96 : str. iambiques ; cf. R. et W., p. 274 sq. Les dactyles se retrouvent dans 387 = 395 (Weil), et les trochées dans l'élément final.

2. AA' : 490-7 = 498-506 ; BB' : 507-515 = 516-24 ; ΓΓ' : 525-37 = 538-49 : str. trochaïques ; cf. R. et W., p. 214 sq. ; Zambaldi, p. 521. Quelques dactyles dans l'Γ'. — ΔΔ' : 550-7 = 558-65 : str. iambiques, la fin est logaédique ; cf. R. et W., p. 276 sq.

raux, mais il fut obligé de faire quelques concessions au goût nouveau.

Elles furent minimes. Aucun poète n'a composé des Stasima aussi importants; ils s'épanouissent en floraisons puissantes sur ce terrain presque vierge; c'est ici que leur vie s'est développée avec la plus grande intensité[1].

Elle se manifeste surtout dans la multiplicité des rythmes, qui s'entre-croisent dans leur contexture. La richesse du vocabulaire d'un peuple est en raison directe de la richesse de ses idées; celle de ses rythmes témoigne de la diversité et de la délicatesse de ses sensations. Le rythme mobile, fluide, est l'instrument le plus subtil dont peut se servir un écrivain, pour accuser la signification des mots par la cadence même de leurs syllabes. Cet art, d'une précision presque indéfinissable, n'a jamais été cultivé avec tant de soin ni avec tant de succès que par Eschyle. Il donne à lui seul une idée complète de la perfection. Le plus ancien des tragiques grecs l'emporte de beaucoup sur ses successeurs. Il était le premier en date : l'adolescence est curieuse d'impressions fines, auxquelles la maturité ne s'arrête plus.

Quelque nombreuses pourtant que puissent paraître les variétés rythmiques du poème tragique, on peut assurer qu'il n'en a inventé presque aucune[2]. Tout existait, peu s'en faut, avant lui. Puisant au riche trésor du lyrisme et de la poésie religieuse, il leur a emprunté ce qui lui était nécessaire. Ce choix a été guidé par un goût très sûr: les chants de la tragédie sont toujours écrits dans le mètre propre aux idées qu'ils expriment, et aux passions qu'ils dépeignent. Pindare paraît pauvre à côté d'elle, parce que l'Ode triomphale ne sortait jamais d'un certain cercle qu'Eschyle ne connaissait pas. Aussi le bien des autres devint-il le sien propre, et tous, sans le savoir, travaillèrent pour accroître son patrimoine, puisqu'il hérita de chacun d'eux.

Dans le *Genre égal*, Eschyle fait usage des vers dactyliques et des systèmes anapestiques; dans le *Genre double*, des vers iambiques, trochaïques et ioniques mineurs; dans le *Genre sesquialtère*, des péoniques, dans lesquels se trouvent les crétiques et les bacchiaques.

1. Les Stasima d'Eschyle sont, comme on l'a vu, souvent précédés d'une introduction anapestique, où le coryphée exhorte les choreutes à commencer leurs chants. (Cf. *Suppliantes*, II; *Perses*, I, II; *Sept*, III; *Agamemnon*, I; *Euménides*, I.) Ce prélude n'est plus usité du temps de Sophocle ni d'Euripide.

2. Cf. Th. Bergk, *Griech. Lit.*, III, p. 114 sqq.

Restent les logaédes et les dactylo-épitrites. A l'origine, le vers logaédique n'était peut-être qu'une variété du dactylique, puisqu'il ne contenait que des dactyles, sauf à l'avant-dernier pied, qui était un trochée[1]; mais il vit peu à peu les trochées devenir plus nombreux que les dactyles, et ce pied fondamental, n'étant plus le plus fort, dut probablement se contenter des trois unités de durée des trochées devenus les maîtres[2]. Le rythme logaédique rentre donc, lui aussi, dans le *Genre double*. Quant aux dactylo-épitrites, qui sont un mélange de dactyles et d'épitrites seconds, ils forment des vers qui sont encore une variété du rythme dactylique. Ils appartiennent donc, contrairement aux logaédiques ordinaires, au *Genre égal*, parce que le trochée, selon l'opinion générale, y vaut quatre temps[3].

Il nous a été conservé des strophes dactyliques d'Alcman, de Stésichore et d'Ibycus[4]; nous savons d'autre part que l'anapeste a été usité dès la plus haute antiquité dans les chants religieux ou guerriers; que l'iambe et le trochée formaient déjà des strophes dans Archiloque[5] et dans Anacréon[6]; que les ioniques étaient employés dans les chants en l'honneur de Dionysos et de Démèter, et que le lyrisme choral faisait usage des péons avant la tragédie[7]. Quant aux strophes logaédiques, on les connaissait déjà du temps d'Alcman[8], et rien n'est plus fréquent que les dactyles et les épitrites dans Pindare.

Le seul point où la tragédie semble avoir innové, c'est dans le mètre dochmiaque. On connaît le livre de Seidler sur ce sujet[9]. Il est proba-

1. Cf. Havet-Duvau, *Métrique*, 3ᵉ édit., p. 166.

2. Quelle était alors la valeur de chacune des syllabes de ce dactyle? Question fort obscure. La solution la plus plausible me paraît être celle d'A. Croiset, *Pindare*, p. 45, note.

3. Voir les ouvrages de *Métrique* de Schmidt, de Christ et de Gleditsch.

4. Cf. Rossbach et Westphal, *Griechische Metrik*, 3ᵉ édit., p. 90 sqq.

5. Fragments 86-7-8 des *Poetae lyrici graeci* de Bergk.

6. Fragments 75-76 du même éditeur.

7. Cf. H. Gleditsch, *Metrik*, p. 744. — Thalétas se servait des mètres péoniques et crétiques. Cf. Plutarque, *De Musica*, X.

8. *Ibid.*, p. 764. D'autre part, les strophes logaédiques d'Alcée et de Sappho sont fort connues, sans parler de celles de Stésichore, de Simonide et de Pindare.

9. *De versibus dochmiacis tragicorum graecorum*, Lipsiae, Pars prior, 1811; Pars posterior, 1812. — Sur les monomètres, dimètres dochmiaques et sur les éléments rythmiques avec lesquels ils s'emploient, consulter les *Métriques*, dont j'ai donné la liste en tête de ce livre. Plusieurs traités spéciaux ont été écrits récemment sur ce sujet. — Ne pas oublier la règle qu'Henri Weil a formulée: lorsque la finale longue d'un mot enjambe d'un dochmiaque à l'autre, elle est toujours suivie de deux brèves, c'est-à-dire que, dans ce cas, le second dochmiaque doit commencer par un dactyle et

ble que le dochmius est une combinaison de l'iambe et du crétique[1]. Ce qui induit à le croire, c'est qu'on le trouve à chaque instant employé avec des trimètres, pareils à sa partie initiale, et qu'il est souvent accompagné de crétiques, semblables à sa partie finale[2]. Le dochmius valait huit unités de durée[3], et s'il n'est formé que de brèves, comme cela arrive souvent chez Euripide[4], il est composé de huit syllabes.

Ce mètre se trouve une seule fois dans les Stasima d'Eschyle[5]. Cela est à noter. Il ne convient pas aux chants orchestiques. Son agitation est trop vive pour leur passive sérénité. Quand on força le chœur à s'en servir, on voulut qu'il copiât le jeu des acteurs, pour lequel il n'était pas fait. Nous verrons ce que cette imitation a produit dans le théâtre d'Euripide.

Telle est la nomenclature des rythmes du Stasimon dans Eschyle. Il resterait à marquer leur rapport particulier avec le sujet qu'il traite, c'est-à-dire à expliquer les raisons qui l'ont guidé dans leur choix. Je renverrai le lecteur aux ouvrages spéciaux. D'ailleurs plusieurs coins de ce champ de la métrique resteront toujours dans l'ombre, car s'il est aisé de constater que les vers péoniques, ioniques, dochmiaques, glyconiques sont employés dans des situations assez nettement définies, il me semble difficile, à moins de se payer de mots, d'expliquer pourquoi tel Stasimon est composé dans la première couple d'éléments logaédiques, dans la seconde et dans la troisième de logaédiques et d'iambiques mélangés, dans la quatrième d'iambiques purs. Cet art a trop de finesse et de variété. Il nous échappe à chaque instant. Comme les couleurs du prisme, qui se juxtaposent sans se mélanger, bien qu'il soit impossible de dire où chacune d'elles commence et se termine, les rythmes grecs se combinent souvent dans certaines strophes et se fondent en des nuances indécises, où les regards ne distinguent de loin que des tons nets et vigoureux.

non par un spondée. (*Notes supplémentaires de sa seconde édition des sept tragédies d'Euripide*, p. LIII.)

1. H. Gleditsch, *Metrik der Griechen und Römer*, p. 766.

2. Louis Havet et Louis Duvau, *Métrique*, 3e édition, p. 205. — Cf. Quintilien, IX, 4. — Comparer Steiger, *De versuum paeonicorum et dochmiacorum apud poetas Graecos usu ac ratione*. Progr. du Realgymnas. de Wiesbaden, 2 parties, 1886 et 1887.

3. Ὀκτάσημος ῥυθμός, schol. d'Eschyle, *Sept*, v. 98, éd. Wecklein-Vitelli.

4. Cf. *Oreste*, 149,50 = 162,3, et très fréquemment ailleurs.

5. *Choéphores*, Stasimon III, 935-972.

β) SOPHOCLE [1].

AJAX.

ANTIGONE.

ELECTRE.

1. Pour la scansion de tous les Stasima de ce poète, j'ai tiré grand parti de l'excellent ouvrage de H. Gleditsch, *Die Cantica der Sophokleischen Tragoedien*, 2ᵉ édit., Vienne, 1883.
2. AA' : 596-608 = 609-621 : str. logaédiques où dominent les tétrapodies glyconiques. — BB' : 622-34 = 635-45 : même rythme ; cf. Gleditsch, *Cantica*, p. 17 sqq.
3. AA' : 693-705 = 706-718 : Ce Stasimon hyporchématique (cf. *Trach.*, 205 sqq.; *Antig.*, 1115 sqq.) est logaédique, mais 693 = 706 est iambique, et il se trouve un côlon trochaïque à la fin de la quatrième période. Cf. *op. cit.*, p. 20 sqq.
4. AA', BB' : 1185-91 = 1192-98 ; 1199-1210 = 1211-22 : str. logaédiques avec de nombreux glyconiques et quelques phérécratéens ; cf. *op. cit.*, p. 30 sqq. Quelques choriambes dans BB'.
5. AA' : 332-42 = 343-53 : str. mélangées de membres logaédiques, iambiques et dactyliques ; la clausule est trochaïque ; cf. *op. cit.*, p. 101 sqq. — BB' : 354-64 = 365-75 : str. logaédiques et iambiques.
6. AA' : 582-92 = 593-603 : dactylo-épitrites et iambes, le prélude est logaédique ; cf. R. et W., *2ᵉ édition*, p. 844. — BB' : 604-614 = 615-25 : str. logaédiques.
7. Strophes de rythme logaédique où dominent comme toujours les glyconiques.
8. AA' : 944-54 = 955-65 ; BB' : 966-76 = 977-87 : strophes logaédiques et iambiques ; cf. Gleditsch, *op. cit.*, p. 114 sqq.
9. AA' : 1115-25 = 1126-36 ; BB' : 1137-45 = 1146-52 : str. iambo-logaédiques.
10. AA' : 472-87 = 488-503 : str. iambiques et logaédiques. — L'épode B = 504-515 est purement iambique.
11. AA' : 1058-69 = 1070-81 : str. glyconiques. — BB' : 1082-9 = 1090-7 : str. iambiques et logaédiques.
12. AA' : 1384-90 = 1391-97 : str. dochmiaques, mélangées comme toujours d'éléments péoniques et iambiques ; cf. Gleditsch, p. 61.

Œdipe-Roi.

Trachiniennes.

Philoctète[9].

1. AA' : 463-72 = 473-82 : str. logaédiques dont la dernière période comprend quatre éléments tétrapodiques ; les deux premiers sont anapestiques, le troisième logaédique, le quatrième trochaïque. — BB' : 483-97 = 498-512 : ioniques, les seuls dans les Stasima de Sophocle ; cf. *op. cit.*, p. 75 sqq.

2. AA' : 863-72 = 873-82 ; BB' : 883-96 = 897-910 : str. iambiques et logaédiques.

3. AA' : 1086-1096 = 1097-1109 : rythme dactylo-épitritique. Pour le détail, consulter H. Gleditsch, p. 85 sqq.

4. AA' : 1186-95 = 1196-1203 : str. glyconiques. — BB' : 1204-1212 = 1213-22 : on revient aux éléments iambiques et logaédiques.

5. AA' : 497-506 = 507-516 : str. dactyliques et trochaïques ; l'épode B = 517-530 est iambique et logaédique ; cf. *op. cit.*, p. 134 sqq.

6. AA' : 633-9 = 640-46 : str. logaédiques. — BB' : 647-54 = 655-62 : str. iambiques et logaédiques.

7. AA' : 821-30 = 831-40 : iambo-logaèdes. — BB' : 841-51 = 852-61 : str. logaédiques.

8. AA' : 947-9 = 950-52 : iambiques et glyconiques. — BB' : 953-61 = 962-70 : str. iambiques et logaédiques. Voir le détail dans Gleditsch, p. 145 sqq.

9. Il est remarquable que le chœur dans cette tragédie joue un rôle très peu important. Elle n'a qu'un Stasimon. Le coryphée y parle plus souvent qu'ailleurs en trimètres. (Cf. dans Euripide, *Suppliantes*, 263-85 ; *Héraclès*, 252-74 ; *Hélène*, 317-329.) Les Commoi, où le chœur n'intervient que pour donner la réplique à la scène, remplacent les Stasima. C'est enfin la seule tragédie de Sophocle où il soit fait usage des strophes, qui se répondent à distance : 391-402 = 507-518. Cf. Zavadlal, *Wodurch wird die Ueberlieferung dass Sophokles den Philoktetes im höchsten Greisenalter geschrieben, im Stücke selbst bestätigt*. Progr. Mittenburg, 1887, p. 21-22.

10. AA' : 676-90 = 691-705 : str. logaédiques, avec qq. éléments iambiques. — BB' : 706-718 = 719-29 : même rythme général, les éléments glyconiques sont assez nombreux ; cf. Gleditsch, p. 163 sqq.

ŒDIPE A COLONE.

I. AA'. BB'[1]	668—719.
II. AA'. BB'[2]	1044—1095.
III. AA'. B[3]	1211—1248.
IV. AA'[4]	1556—1578.

Sophocle se servit donc le plus souvent des Stasima tétrastrophiques ; il n'en a jamais composé de plus longs. Rarement il fit usage de la forme épodique ou de la simple unité binaire.

Les dates de ses tragédies n'ont guère d'influence sur la construction qu'il adopta[5]. Le Stasimon n'est plus qu'un intermède habituel qui se place après chaque Épisode. On attend d'avance la suite presque invariable de ses strophes ; on sait combien de temps ce chant durera ; on compte sur les quelques minutes de répit agréable qu'il doit procurer, comme nous comptons nous-mêmes sur les entr'actes dans nos théâtres. Il fait partie intégrante du drame, mais il perd la liberté de ses développements ; sans doute, il est encore éloigné de la décrépitude, mais il a déjà perdu l'élasticité vigoureuse des premières années.

En même temps ses rythmes sont simplifiés. Le nombre des strophes logaédiques pures ou mélangées d'éléments iambiques, est tel qu'elles forment seules, à part cinq ou six exceptions, tous les Stasima des sept tragédies de Sophocle. Leur structure est assez peu variée ; les tétrapodies y dominent fréquemment. Tous les autres rythmes ont subi des pertes considérables. C'est à peine s'il reste quelques vestiges des vers ioniques, dactyliques et trochaïques.

1. AA' : 668-80 = 681-93 : str. logaédiques, où les glyconiques sont en grand nombre. — BB' : 694-706 = 707-719 : iambo-logaèdes.

2. AA' : 1044-58 = 1059-73 : str. logaédiques, mélangées de quelques éléments iambiques. — BB' : 1074-84 = 1085-95 : épitrites ; quelques éléments logaédiques et iambiques. Sur ce mélange, cf. R. et W., 2e *édition*, p. 844.

3. AA' : 1211-24 = 1225-38 : éléments glyconiques, iambiques et trochaïques ; cf. Gloditsch, *op. cit.*, p. 212 sqq. — B : 1239-48 : éléments iambiques, glyconiques et anapestiques.

4. AA' : 1556-67 = 1568-78 : iambo-logaèdes. Ce Stasimon est très court, puisqu'il n'est composé que d'une strophe et de son antistrophe ; cf. dans l'*Électre* du même poète le Stasimon III.

5. Comparer la longueur respective des chants orchestiques de l'*Ajax*, de l'*Antigone* et de l'*Œdipe à Colone*.

Cette uniformité est un indice de l'amoindrissement de la personnalité du chœur. Conserve-t-il cependant ce calme constant parce qu'il est peu touché du spectacle du drame devant lequel il est placé? Cela est peu probable. Le coryphée parle à chaque instant, dans les trimètres, aux personnages de la scène; il les encourage, il leur donne des conseils. Je croirais plutôt que toute l'attention du public se portant de plus en plus sur les acteurs, le poète se garde bien de la détourner sur l'orchestre, en l'occupant des impressions momentanées qui devraient affecter à la fin des Épisodes ceux qui s'y trouvent. Chaque spectateur est trop troublé par ses propres émotions pour se soucier beaucoup de celles que peut ressentir l'âme des choreutes.

γ) EURIPIDE.

Alceste.

I. AA'. BB' [1] .... 435—475.
II. AA'. BB' [2] .... 568—605.
III. AA'. BB' [3] .... 962—1005.

Médée.

I. AA'. BB' [4] .... 410—445.
II. AA'. BB' [5] .... 627—662.
III. AA'. BB' [6] .... 824—865.
IV. AA'. BB' [7] .... 976—1001.

1. AA' : 435-44 = 445-54 : les éléments logaédiques dominent. — BB' : 455-65 = 466-75 : même rythme, mais la clausule de la première période (459-469) est iambique. La troisième période 463-4' = 473-4' est dactylique. La quatrième 465 = 475 revient aux iambes; cf. Schmidt, *Monodien und Wechselgesänge*, XII sq.

2. AA' : 568-77 = 578-87 : str. logaédiques, mélangées d'éléments trochaïques : cf. 571,3 = 581,3. — BB' : 588-96 = 597-605 : dactylo-épitrites, éléments logaédiques et trochaïques.

3. AA' : 962-72 = 973-83; BB' : 984-94 = 995-1005 : str. glyconiques.

4. AA' : 410-20 = 421-30 : dactylo-épitrites; cf. Schmidt, *op. cit.*, p. CCCXCIV sq.; Gleditsch, *Metrik*, p. 750; Zambaldi, p. 603. — BB' : 431-8 = 439-45 : str. logaédiques.

5. AA' : 627-34 = 635-42 : dactylo-épitrites; cf. les mêmes métriciens. — BB' : 643-51 = 652-62 : str. logaédiques.

6. AA' : 824-34 = 835-45 : dactylo-épitrites. La clausule est peut-être logaédique; cf. Zambaldi. Voir pourtant Schmidt. — BB' : 846-55 = 856-65 : retour aux logaèdes.

7. AA' : 976-82 = 983-9 : toujours des dactylo-épitrites. — BB' : 990-5 = 996-1001 : dactylo-trochées; cf. R. et W., p. 496.

Andromaque.

I. AA'. BB' [1] .... 274 — 308.
II AA'. BB' [2] .... 464 — 493.
III. AA'. B [3] .... 766 — 801.
IV. AA'. BB' [4] .... 1009 — 1046.

Héraclides.

I. AA'. B [5] .... 353 — 380.
II. AA' [6] .... 608 — 629.
III. AA'. BB' [7] .... 748 — 783.
IV. AA'. BB' [8] .... 892 — 927.

Hippolyte.

I. AA'. BB' [9] .... 525 — 64.
II. AA'. BB' [10] .... 732 — 775.
III. AA'. BB'. Γ [11] .... 1102 — 1150.

1. AA': 274-83 = 284-92; BB': 293-300 = 301-8 : côla dactyliques, trochaïques; anapestiques, iambiques = dactylo-trochées; cf. R. et W., p. 496 sq.; Gleditsch, *Metrik*, p. 749.

2. AA': 464-70 = 471-8 : str. iambiques. Quelques incertitudes de texte; cf. R. et W., p. 286 sq. — BB': 479-85 = 486-93 : côla iambiques, anapestiques, comme dans le premier Stasimon.

3. AA': 766-77 = 778-89 : dactylo-épitrites; cf. Gleditsch, *op. cit.*, p. 750; Schmidt, *Monodien und Wechselgesänge*, p. XXXII sq. — B : 790-801 : mélange de dactylo-épitrites et de dactylo-trochées, d'après R. et W., p. 500 sq. Le vers 799 est logaédique.

4. AA': 1009-1017 = 1018-26; BB': 1027-36 = 1037-46 : dactylo-épitrites, dactylo-trochées et logaèdes; cf. R. et W., *loc. cit.*, Gleditsch, p. 750, et Zambaldi, p. 604 sq.

5. AA': 353-61 = 362-70; B : 371-80 : str. logaédiques où dominent les tétrapodies à un dactyle.

6. AA': 608-18 = 619-29 : str. dactyliques pures; il ne s'y trouve aucun élément étranger; cf. R. et W., p. 111; Zambaldi, p. 491; Gleditsch, p. 719.

7. AA': 748-58 = 759-69; BB': 770-6 = 777-83; cf. I. Pourtant 773,6 = 780,3 sont des hexapodies iambiques.

8. AA': 892-900 = 901-9; BB': 910-18 = 919-27; cf. I, mais 892 = 910 sont encore des hexapodies du même mètre.

9. AA': 525-34 = 535-44 : str. logaédiques, mais 541,3 = 531,3 sont iambiques. — BB': 545-54 = 555-64 : même rythme. — 550 = 560 : iambes; cf. R. et W., p. 709.

10. AA': 732-41 = 742-51 : str. logaédiques. — BB': 752-63 = 764-75 : str. logaédiques, mélangées d'un grand nombre d'éléments trochaïques.

11. AA': 1102-1110 = 1111-8; BB': 1119-30 = 1131-42 : dactylo-trochées; cf. R. et W.,

Hécube.

Héraclès.

Ion.

p. 496 sq.; Gleditsch, p. 748 sq. — Γ : 1143-1150 : on revient aux logaèdes, mélangés d'éléments trochaïques et iambiques.

1. AA' : 444-54 = 455-65 : str. logaédiques, qui comprennent beaucoup de tétrapodies dactyliques, de même que BB' : 466-74 = 475-83 ; cf. R. et W., p. 710.

2. AA' : 629-37 = 638-46 ; B : 647-56 : mélange de côla iambiques et logaédiques : iambo-logaèdes ; cf. R. et W., p. 720.

3. AA' : 905-913 = 914-22 : logaèdes et dactylo-épitrites. — BB' : 923-32 = 933-42 : retour du rythme du second Stasimon : iambo-logaèdes ; cf. R. et W., p. 720. Ces métriciens ont rangé cette strophe parmi les dactylo-trochées, dans un autre endroit de leur livre (p. 498). C'est une inadvertance ; cf. Schmidt, *op. cit.*, c sq. — Γ : 943-51 : dactylo-épitrites, logaèdes et iambes ; cf. R. et W., p. 500 sq.

4. AA' : 348-63 = 364-79 : str. glyconiques ; cf. R. et W., p. 710 ; Zambaldi, p. 552 ; Wilamowitz, *Herakles*, II, p. 115 sqq. — BB' : 380-93 = 394-407. Strophes logaédiques mélangées d'éléments iambiques qui préparent et annoncent les deux dernières strophes. — ΓΓ' : 408-24 = 425-41 : str. iambiques ; on revient aux logaèdes dans les derniers éléments ; cf. R. et W., p. 288 sq.

5. AA' : 637-54 = 655-72 : str. logaédiques, comme BB' : 673-86 = 687-700. Il est vrai que Wilamowitz croit que ce Stasimon est formé de glyconiques et d'ioniques. L'illustre philologue « dem ich übrigens in metrischen Fragen nur mit Vorsicht zu folgen geneigt bin » (S. Reiter, dans les *Mémoires de l'Acad. des Sciences de Vienne*, CXXIX, p. 6), me paraît s'être laissé tromper par une ressemblance tout extérieure.

6. AA' : 763-71 = 772-80 : iambo-logaèdes ; cf. R. et W., p. 720. — BB' : 781-97 = 798-814 : str. logaédiques.

7. AA' : 452-71 = 472-91 ; B 492-508 : str. logaédiques. La fin de B : 506-8, est anapestique.

8. AA' : 1048-60 = 1061-73 : str. logaédiques. — BB' : 1074-89 = 1090-1105 : str. iambo-logaédiques ; cf. R. et W., p. 720. Les éléments iambiques sont peu nombreux.

Suppliantes.

I. AA'. BB'[1] .... 365—380.

II. AA'[2] .... 778—793.

III. AA'. B[3] .... 955—979.

Troyennes.

I. AA'. B[4] .... 511—567.

II. AA'. BB'[5] .... 799—859.

III. AA'. BB'[6] .... 1060—1117.

Electre.

I. AA'. BB'. Γ[7] .... 432—486.

II. AA'. BB'[8] .... 699—746.

III. AA' B. (Cris de Clytemnestre et paroles d'un des choreutes)[9]... 1147—1171.

1. 'AA : 365-8 = 369-72 ; BB' : 373-6 = 377-80 : str. iambiques.

2. AA' : 778-85 = 786-93 : str. iambiques. Elles sont moins pures que dans I ; cf. R. et W., p. 290 sq.

3. AA' : 955-62 = 963-70 : str. logaédiques. — B : 971-9 : épode glyconique ; cf. Zambaldi, p. 552.

4. AA' : 511-30 = 531-50 : deux parties, la première est logaédique, la seconde iambique. — B : 551-67 : épode iambique ; cf. R. et W., p. 294 sq.

5. AA' : 799-807 = 808-819 : dactylo-épitrites ; cf. R. et W., p. 484 sqq. ; Gleditsch, p. 750. — BB' : 820-39 = 840-59 : str. mélangées, les dactylo-épitrites se trouvent en tête ; suivent des éléments iambiques, trochaïques, dactyliques, logaédiques ; cf. R. et W., p. 502 sq. Le texte n'est pas sûr.

6. AA' : 1060-70 = 1071-80 : glyconiques et iambo-logaèdes, quelques difficultés de texte. — BB' : 1081-99 = 1100-17 : suite d'éléments iambiques, trochaïques, dactyliques, avec quelques logaèdes. 1087 ne va pas avec 1105.

7. AA' : 432-41 = 442-51 ; BB' : 452-63 = 464-75 : str. logaédiques, qui contiennent comme toujours beaucoup de glyconiques et de phérécratéens. — Γ : 476-86 : dactylo-trochées ; cf. R. et W., p. 498 sq. ; Gleditsch, p. 749.

8. AA' : 699-712 = 713-725 ; BB' : 726-36 = 737-46 : str. logaédiques ; cf. R. et W., p. 709.

9. AA' : 1147-54 = 1155-62 : str. dochmiaques, mais 1149-54 = 1157-62 sont des tétrapodies iambiques. — B : 1163-71 : cette épode est en dochmiaques, comme ce qui précède, mais elle est entrecoupée après le second dimètre par un trimètre iambique de Clytemnestre, que suivent un dimètre, quatre longues et un trimètre iambiques, récités alternativement par un choreute et l'acteur. Le chœur continue avec cinq dochmii.

Hélène.

Iphigénie en Tauride.

Phéniciennes.

Oreste.

1. AA': 1107-21 = 1122-36, et BB': 1137-50 = 1151-64 : str. logaédiques mélangées d'éléments iambiques.

2. AA': 1301-18 = 1319-36 : même mélange de mètres que dans I. — BB': 1337-52 = 1353-68 : les iambes ont disparu, les logaèdes restent.

3. AA': 1451-64 = 1465-77 : str. logaédiques. — BB': 1478-94 = 1495-1511 : même mètre, mais les iambes reviennent, comme dans AA' de II.

4. AA' : 392-406 = 407-420 ; BB' : 421-38 = 439-55 : str. logaédiques, comme toutes celles qui vont suivre ; cf. R. et W., p. 710.

5. AA': 1089-1105 = 1106-1122 ; BB': 1123-37 = 1138-1151 : beaucoup de glyconiques et de phérécratéens ; cf. Zambaldi, p. 552.

6. Le texte de ce Stasimon ne paraît pas très sûr. Comparez les différentes éditions de G. Hermann, Kirchhoff, Pflugk-Klotz, Köchly, Nauck, H. Weil.

7. AA' : 638-56 = 657-75 ; BB' : 676-82 = 683-9 : str. iambo-trochaïques. Zambaldi, p. 523, voit dans AA' une couple trochaïque, mais plusieurs côla sont certainement iambiques.

8. AA': 784-800 = 801-17 ; B : 818-33 : str. dactyliques ; cf. R. et W., p. 110, et Gleditsch, p. 719.

9. AA' : 1019-42 = 1043-66 : str. iambo-trochaïques ; cf. R. et W., p. 316.

10. AA': 316-31 = 332-47 ; texte Weil : deux longues, un dimètre bacchiaque ; tout ce qui suit est en dochmiaques, sauf 329 = 345, qui sont iambiques.

11. AA': 807-818 = 819-30 ; B : 831-43 : str. logaédiques avec de nombreux glyconiques et phérécratéens ; cf. R. et W., p. 710.

Iphigénie a Aulis.

I. AA'. B[1]	543 — 589.
II. AA'. B[2]	751 — 800.
III. AA'. B[3]	1036 — 1097.

Bacchantes.

I. AA'. BB'[4]	370 — 433.
II. AA'. B[5]	519 — 575.
III. AA'. B[6]	862 — 911.

Rhésos.

I. AA'. BB[7]	224 — 263.
II. AA'. BB'[8]	342 — 379.

Dans un grand nombre de pièces, et particulièrement dans celles qu'il faut placer dans la première période de sa production littéraire[9], Euripide, comme Sophocle, se servit avec prédilection du Stasimon de quatre strophes. A la fin de sa vie, au contraire, il préféra la simple triade.

1. AA' : 543-57 = 558-72 ; B : 573-89 : str. logaédiques, où dominent les glyconiques.
2. AA' : 751-61 = 762-72 ; B : 773-800. (Weil : l'épode est d'une longueur excessive ; ...dans la rédaction primitive, celle d'Euripide, elle aura commencé au vers 783.) Même mètre que dans le premier Stasimon ; cf. R. et W., p. 710. Qq. éléments purement iambiques.
3. AA' : 1036-57 = 1058-79 ; B : 1080-97 : str. logaédiques ; cf. R. et W., *loc. cit.*
4. AA' : 370-85 = 386-401 : ioniques mineurs ; cf. R. et W., p. 352 sq. — BB' : 402-415 = 416-33 : str. logaédiques, où dominent les glyconiques et les phérécratéens.
5. AA' : 519-36 = 537-55 ; B : 555-75 : ioniques mineurs.
6. AA' : 862-81 = 882-901 : logaèdes, les glyconiques ne sont pas aussi nombreux que dans BB' de I. — BB' : 902-911 : même mètre que ce qui précède, avec quelques éléments trochaïques, où les brèves sont nombreuses.
7. AA' : 224-32 = 233-41 : dactylo-épitrites ; cf. R. et W., p. 486 ; Gleditsch, p. 750. — BB' : 242-52 = 253-63 : str. logaédiques.
8. AA' : 342-50 = 351-9, et BB' : 360-9 = 370-9 : str. logaédiques ; cf. R. et W., p. 710.
9. Cf. *Alceste :* I, II, III ; *Médée :* I, II, III, IV ; *Andromaque :* I, II, IV ; *Héraclides :* III, IV ; *Hippolyte :* I, II.

Cela est fort remarquable dans l'*Iphigénie à Aulis* et dans les *Bacchantes*. Si l'épode doit être regardée souvent comme un supplément ajouté à une couple de strophes, il semble au contraire que dans la marche des idées de ces deux tragédies, elle tienne la même place que deux strophes jumelles [1]. Elle n'était pas soumise à la règle de l'équilibre; elle plaisait donc au poète, qui a cherché par tous les moyens à s'en affranchir.

Sophocle n'est jamais allé au delà, du moins dans ses Stasima [2], des quatre strophes réglementaires. Euripide a souvent dépassé ce nombre. Il a des chœurs de cinq [3] ou même de six strophes [4], mais il s'est quelquefois aussi contenté d'une seule couple [5]. L'irrégularité lui plaisait; il la recherchait même dans le chant tragique, où elle était le moins à sa place.

Ses rythmes sont aussi plus variés que ceux de son rival. Il a conservé les vers iambiques, les trochaïques, les ioniques, les dactyliques et les dochmiaques, et il ne donne plus aux logaédiques une importance aussi exclusive. Ce n'est pas seulement parce que le nombre de ses tragédies conservées est considérable, qu'il présente une aussi grande diversité. « Il faut tenir compte également de la mobilité d'esprit d'un poète, toujours en quête, dans ses drames, d'effets nouveaux ou variés, et aussi de l'habileté industrieuse d'un artiste qui connaît toutes les ressources de son art et ne veut en laisser perdre aucune [6]. »

III

DE LA COMPOSITION DES UNITÉS BINAIRES DES STASIMA.

Le Stasimon étant la partie lyrique qui caractérise par excellence la tragédie des Grecs, il convient de l'étudier dans plusieurs de ses

1. Cf. Friederichs, *Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo*, p. 50. Erlangen, 1853.
2. Schème de la Parados de l'*Œdipe-Roi* : AA'. BB'. ΓΓ'. Voir le chapitre II, p. 44.
3. Cf. *Hippolyte*, III; *Hécube*, III; *Electre*, I.
4. Cf. *Héraclès*, I.
5. Cf. *Héraclides*, II; *Suppliantes*, II; *Iphigénie en Tauride*, III; *Phéniciennes*, III; *Oreste*, I.
6. Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 478.

détails. J'entrerai donc dans quelques explications sur sa composition technique[1]. Je crois qu'elles ne sont pas étrangères à mon sujet : elles serviront en effet à montrer que cet équilibre antistrophique, qui semble être au premier abord aussi rigoureux en 472 qu'en 401, a cependant subi des variations assez importantes. Qu'était-ce donc en soi que cette égalité des unités binaires du Stasimon?

α) DE L'ÉGALITÉ MÉTRIQUE ENTRE A ET A'.

L'antistrophe devait avoir la même valeur métrique que la strophe, puisque le chœur les chantait l'une et l'autre sur le même air, comme deux couplets d'une chanson moderne. Chez nous, la syllabe servant seule à mesurer les vers, l'égalité des strophes suppose l'égalité absolue, dans la déclamation ou dans le chant, de la somme des syllabes prononcées. Il n'en était pas exactement de même chez les Grecs. Les temps musicaux constituaient les unités métriques, de sorte que deux strophes devaient, pour se répondre, avoir le même nombre de temps.

Est-ce à dire que celui des syllabes était indifférent, et qu'une longue de la strophe pouvait être représentée dans l'antistrophe par deux brèves et réciproquement? On serait peut-être tenté de le croire au premier abord, puisque dans les vers iambiques du dialogue, par exemple, le tribraque pouvait être placé à tous les pieds, sauf au dernier. En réalité, cette substitution doit être regardée comme une licence[2]. Elle devint de plus en plus fréquente dans l'usage. Rare chez Pindare, Eschyle et Sophocle, elle se multiplie dans Euripide. L'examen rapide des faits suffit à le montrer.

Étudions, en effet, le rythme qui est cher à Pindare[3], je veux parler de celui qui est formé du mélange des dactyles et des épitrites seconds. Ici, le dactyle ou le spondée comptait pour quatre temps pleins. Je ne sais pourtant si jamais un dactyle s'oppose à un spondée; s'il y a

1. Je sais bien que les remarques que je vais faire pourraient trouver leur place dans le chapitre de la Parodos ou du Commos, mais il m'a semblé qu'elles étaient surtout de mise dans l'étude du Stasimon, qui par définition, pour ainsi dire, doit être antistrophique.

2. Cf. Havet-Duvau, *Métrique*, p. 167.

3. Je me sers de l'*édition Tycho Mommsen*. Berolini, 1864.

dissolution de la longue, elle porte sur le temps marqué, c'est-à-dire que l'anapeste se substitue au spondée :

... Ἑλλάνων ὅσοι Τρῴανδ' ἔβαν[1].
... Ποσειδάωνος ἐρέφοντα σχέθει[2],...

De même le procéleusmatique s'opposera au dactyle :

... θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν[3].
... ἐρνεϊ Τελεσιάδα. τολμᾷ γὰρ εἰκώς[4]...

Ces incorrections sont très peu fréquentes[5]. La dernière, qui est excusée par l'emploi d'un nom propre, est peut-être unique. Au contraire, on rencontre souvent des spondées, qui répondent à des trochées, parce que dans les deux cas ce sont des pieds dissyllabiques.

Dans les Odes logaédiques, ces irrégularités sont plus nombreuses. Comme le mélange des dactyles et des trochées suppose déjà que le dactyle avait une valeur réduite à trois unités de durée, ce n'est jamais la longue de ce pied, mais celle du trochée, qui est dissoute en deux brèves. C'est ainsi que dans l'*Olympique XIV*, un tribraque répond à un spondée, qui tient lui-même la place d'un trochée :

Οὐδὲ γὰρ θεοὶ σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ[6]...
... σεῦ Fέκατι . μελανοτειχέα νῦν δόμον[7]...

Le dactyle, au contraire, qui suit dans la strophe le spondée τρίσημος et le tribraque de l'antistrophe, reste toujours un dactyle. Cette règle fort compréhensible n'est pas une seule fois violée dans Pindare : le procéleusmatique ne pouvait pas être opposé au dactyle des strophes logaédiques.

Quant aux péons, assez peu fréquents dans l'œuvre subsistante du

1. *Isth.* III, ἐπ. γ, v. 54 ; soit : – – –́ ⏑ | – – | –́ ⏑ –.
2. *Isth.* III, ἐπ. δ, v. 72 ; soit : ⏑ – – –́ ⏑ | ⏑⏑ – | –́ ⏑ –.
3. *Isth.* III, στρ. δ, v. 57 ; soit : –́ ⏑⏑ | – ⏑⏑ | – – –́ ⏑ – –.
4. *Isth.* III, ἀντ. δ, v. 63 ; soit : –́ ⏑⏑ | ⏑⏑ ⏑⏑ | – – –́ ⏑ – –.
5. Je trouve aussi par deux fois dans la célèbre *Pythique* IV, par une irrégularité contraire, la substitution du trochée au tribraque ; c'est encore un nom propre qui trouble l'égalité du nombre des syllabes : 54 = 62 : Φοῖβος ἀμνάσει = βασιλέ' ἄμφανεν. Cf. *ibid.*, 100 = 108.
6. στρ. α, v. 8 ; soit : –́ ⏑ – ⏑ | – – | –́ ⏑⏑ – ⏑ –.
7. στρ. β, v. 20 ; soit : –́ ⏑ – ⏑ | ⏑⏑⏑ | –́ ⏑⏑ – ⏑ –.

grand poète dorien, une des longues pouvait toujours se dissoudre en deux brèves dans l'antistrophe, et réciproquement : la mesure de cinq temps ne souffrait en aucune façon de ce changement[1].

Voilà quelles étaient les libertés de Pindare. Elles sont tout à fait exceptionnelles, surtout dans les dactylo-épitrites. Je ne crois pourtant pas qu'il faille les attribuer à la tradition seule, comme on l'a quelquefois prétendu. Elles ont vraiment existé[2].

Je passe à Eschyle. Ici la question est trop obscure, à cause même des incertitudes du texte, pour que j'espère l'élucider complètement. Je n'ai pourtant pas rencontré dans les Stasima de l'*Orestie* aucune substitution de deux brèves à une longue que je puisse citer avec quelque assurance[3]. Seule la Parodos de l'*Agamemnon* commence par un dactyle, et l'antistrophe par un spondée[4].

Le seul passage qui m'ait paru certain se trouve dans le troisième Stasimon des *Perses*. Le voici[5] :

Οἷα Λέσβος, ἐλαιόφυτός τε Σά-
μος, Χίος, ἠδὲ Πάρος, Νάξος, Μύκο-
νος,...

Ces tétrapodies dactyliques se scandent de la manière suivante :

´ – | – ∪ ∪ | ´∪ ∪ | – ∪ ∪ |
´∪ ∪ | – ∪ ∪ | ´ – | – ∪ ∪ |
– . . . .

mais les spondées premier et troisième du premier et du second membres sont remplacés dans l'antistrophe par de véritables dactyles :

Καὶ Ῥόδον ἠδὲ Κνίδον Κυπρίας τε πό-
λεις, Πάφον ἠδὲ Σόλους Σαλαμῖνά τε.

1. Cf. *Olymp.* II, v. 62 = 69 et v. 78 = 98.
2. Comparer Christ, *Metrik*², p. 641.
3. Peut-être faut-il faire une exception pour 513 = 522 des *Euménides :* ἡ τεκοῦσα νεοπαθής = καρδίαν ἀνατρέφων. Dans cette tétrapodie trochaïque catalectique, le troisième pied, qui dans la strophe peut être un tribraque, est représenté dans l'antistrophe par un trochée.
4. Cf. *Agamemnon*, v. 104 = 122 : κύριός εἰμι = κεδνὸς δὲ στρατόμαντις.
5. *Perses*, 882, 3 = 891, 2.

Cette double licence est encore une fois causée par l'emploi des noms propres, qui n'ont que très rarement des synonymes[1].

Sophocle ne fut guère moins soucieux que son prédécesseur d'éviter ces légères négligences. Je n'en ai relevé aucune dans les Stasima de l'*Ajax* et du *Philoctète*[2]. Au contraire, il y en a quelques-unes, assez peu nombreuses, dans les autres tragédies.

Il oppose ainsi[3] dans un élément iambique un tribraque à un iambe[4] ou à un spondée[5]; dans un trochaïque, un tribraque à un trochée[6], et dans un élément anapestique, un spondée à un anapeste[7]. Ce sont à peine des fautes; elles sont pourtant moins souvent que chez Eschyle nécessitées par l'emploi des noms propres.

Dans Euripide, ces imperfections abondent. Malgré le soin que les éditeurs ont pris de les faire disparaître, il en reste encore un assez grand nombre pour que l'on ait l'embarras du choix.

Il faut, comme il est juste, tenir compte de l'ordre chronologique de ses pièces. L'*Alceste* et la *Médée*, en effet, sont versifiées avec beaucoup de soin, et je n'ai trouvé dans leurs Stasima aucune de ces incorrections. L'*Hippolyte* en contient déjà une que tout le monde admet[8]:

Οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν' ἔχω τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσων...
Οὐκέτι συζυγίαν πώλων Ἐνετᾶν ἐπιβάσει...

Dans les tragédies suivantes, leur nombre reste stationnaire; en revanche, les *Troyennes* en sont pleines, mais les incertitudes du texte rendent quelquefois les constatations difficiles. Je préfère pour cette

1. Je trouve encore dans les *Suppliantes*, 543 = 552 : πολλὰ βροτῶν = Παμφύλων; dans les *Sept*, 351 = 363 : διαδρο-μᾶν = καινο-πήμονες; ajouter 834 = 842.
2. Comparer J. Seebass, *De versuum lyricorum apud Sophoclem responsione*, Diss. inaug. Lipsiae, 1880.
3. J'ai relevé toutes ces substitutions dans les *Cantica* de Gleditsch.
4. *Electre*, 1086 = 1095. Ce passage a été corrigé, voir les éditions critiques; *Antigone*, 589 = 600, 974 = 985; *Trachiniennes*, 650 = 657.
5. *Œdipe-Roi*, 891 = 905.
6. *Œdipe à Colone*, 1222 = 1237.
7. *Œdipe-Roi*, 470 = 480.
8. Stas. III, BB': 1120 = 1131.

raison citer la fin de la seconde couple de strophes du Stasimon III de l'*Hélène*[1], sur laquelle on est généralement d'accord :

STROPHE.	ANTISTROPHE.
Βᾶτε Πλειάδας ὑπὸ μέσας	Δύσκλειαν δ' ἀπὸ συγγόνου
Ὠρίωνά τ' ἐννύχιον,	βάλετε βαρβάρων λεχέων,
καρύξατ' ἀγγελίαν,	ἂν Ἰδαίων ἐρίδων
Εὐρώταν ἐφεζόμεναι,	ποιναθεῖσ' ἐκτήσατο, γᾶν
Μενέλεως[2] ὅτι Δαρδάνου	οὐκ ἐλθοῦσά ποτ' Ἰλίου
πόλιν ἑλὼν δόμον ἥξει.	Φοιβείους ἐπὶ πύργους.

Voici la scansion de ces glyconiques :

– ⏒ | – ⏖ | ⏔ ⏑ | –
⏕ ⏑ | – ⏑ | – ⏖ | –
– | – ⏒ | – ⏖ | –
– – | – ⏒ | – ⏖ | –
⏑⏒⏒ | – ⏖ | – ⏑ | –
⏒⏒⏒ | – ⏖ | – | –

En cinq vers, Euripide a quatre fois mis dans la strophe ou l'antistrophe des pieds de trois syllabes, auxquels il a opposé des pieds dissyllabiques dans la partie correspondante. Je sais bien que ce double passage est rempli de noms d'homme, de peuple, de ville, de fleuve et de montagne, mais je ne crois pas que leur accumulation soit vraiment une excuse suffisante. Il serait impossible de trouver dans toutes les tragédies d'Eschyle et de Sophocle des exemples aussi répétés d'une pareille négligence. Chez Euripide, au contraire, ils ne sont pas rares, surtout dans les pièces des dix dernières années de sa vie[3].

1. 1489-1494 = 1506-1511. Texte de Nauck.
2. Mss. : Μενέλαος, qui ne peut aller.
3. Dans des passages de ce genre, Euripide a donc substitué une longue à deux brèves, comme dans les trimètres récités du drame. Quelques métriciens sont allés plus loin. Ils ont prétendu que ce poète avait quelquefois opposé un pied dissyllabique, trochée ou iambe, à une longue de trois temps. Cette théorie est scabreuse, et l'examen minutieux des détails ne paraît pas la confirmer. Voir surtout S. Reiter, *Drei- und vierzeitige Längen bei Euripides*, dans les *Sitzungsberichte d. Kais. Akad. d. Wissenschaften* de Vienne, vol. CXXIX, 1893.

β) DES PÉRIODES LYRIQUES.

La strophe de Pindare, comme l'ont prouvé les travaux de J. H. H. Schmidt[1], se divisait en périodes. Ces périodes étaient composées des vers lyriques, que Boeckh a découverts, et ces vers lyriques de membres[2], que les Grecs appelaient κῶλα. La strophe était donc un organisme très compliqué, formé de la triple combinaison de l'élément primordial, puisque le κῶλον y était d'abord groupé en vers, les vers en périodes, et les périodes en strophes.

Celles des tragiques, bien que construites sur le même plan, sont en général un peu plus simples. Elles se décomposent, il est vrai, comme chez Pindare, en périodes qui sont formées d'un ou de plusieurs vers lyriques, mais ces derniers se confondent assez souvent avec les vers ordinaires de deux κῶλα[3]. Cette réduction est proportionnée à la place restreinte qu'occupe le lyrisme dans le poème dramatique.

On connaît les règles d'après lesquelles on distingue les uns des autres les éléments constitutifs de la strophe. Elle peut comprendre plusieurs périodes, mais elle doit toujours finir avec l'une d'elles. Toute période à son tour doit coïncider avec la fin d'un vers. Chaque vers se termine par un mot ayant la syllabe indifférente. Cette syllabe exclut toute élision, et admet tout hiatus avec la suite du texte. La fin de chaque membre, au contraire, n'admet ni hiatus, ni syllabe indifférente, et elle ne coïncide pas toujours avec la fin d'un mot. Elle ne peut guère être fixée que par la symétrie et la comparaison des membres voisins.

Les périodes, composées des κῶλα des vers lyriques, n'avaient pas nécessairement chacune le même rythme dans la même strophe. Autrement dit, le rythme pouvait changer avec chaque période[4]. C'est

1. Ils ont été très clairement résumés par A. Croiset, *Pindare*, p. 47 sqq.

2. A. Croiset, *op. cit.*, p. 54 : « Tandis que le vers ordinaire (vers héroïque, trimètre iambique, etc.) comprend toujours deux membres, le vers lyrique en comprend de un à six; tandis que le vers ordinaire n'associe que des membres ou égaux, ou de forme à peu près semblable, le vers lyrique en réunit de très inégaux et de très différents. »

3. Voir en particulier les vers 504 et 515 de l'*Electre* de Sophocle, cités dans un des exemples qui suivent; ils ne comprennent chacun que deux κῶλα de quatre pieds.

4. Il pouvait même changer dans l'étendue de la période. Rien n'est plus fréquent, en particulier, que les périodes iambo-dochmiaques, dans lesquelles le ποῦς δόχμιος ne se décomposait certainement pas en trois iambes, comme on l'a quelquefois prétendu.

ainsi que la partie initiale ou finale d'un très grand nombre de strophes de la tragédie est logaédique, quand les autres périodes sont écrites dans un autre rythme.

Rien n'est plus ingénieux que le groupement des κῶλα dans l'ensemble de la période : ils reproduisent en miniature le plan général de certaines parties lyriques, et en particulier du Commos tragique. Outre qu'ils sont souvent précédés et suivis de quelques mesures indépendantes, qui servaient de prélude ou de finale, ils pouvaient se répéter dans le même ordre, dans un ordre contraire, ou être disposés autour d'une partie centrale qu'ils enveloppaient.

Dans chacun de ces cas, la période était palinodique, antithétique ou mésodique. Quelquefois enfin ils étaient tous égaux. Il est fort intéressant de rechercher le dessin de la phrase mélodique, formé par ces membres ainsi harmonieusement assemblés; mais c'est une étude en somme très délicate. Elle a soulevé chez les métriciens une foule de discussions qui ne paraissent pas devoir toujours aboutir à une conclusion certaine.

Les raisons de ces contradictions reposent sur un point unique qui ne sera probablement jamais éclairci. Telle période que les uns regardent comme antithétique, par exemple, passera chez les autres pour mésodique : c'est que l'on est loin de pouvoir fixer avec précision l'étendue respective de chaque κῶλον. Les uns se contentent de quatre pieds où les autres en exigent six. Toute la construction de la période est ainsi mise, chaque fois, en question. Faut-il se fier à la division du manuscrit[1] ? Elle paraît souvent fort peu rationnelle. Faut-il admettre les théories modernes ? Elles sont loin de s'accorder. Faut-il essayer une conciliation ? Elle ne contente personne. Ainsi règne sur tout ce sujet une demi-obscurité fort gênante. L'œil ne peut l'embrasser ni le dominer dans son ensemble, parce que chaque détail est trop peu lumineux. On ne doit donc s'y aventurer qu'avec circonspection. Schmidt a écrit quatre gros volumes pour expliquer le plan des strophes d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, d'Aristophane et même de Pindare. Il a été le seul à croire qu'il l'avait partout retrouvé. Une intrépidité si rare inspire toujours quelque méfiance.

1. C'est l'opinion de W. Brambach. (Voir ses *Metrische Studien zu Sophokles*, Leipzig, 1869.) Ce n'est pas la mienne.

Cet énorme travail n'a d'ailleurs pas été inutile. Il reste prouvé, d'une part, que la périodologie a vraiment existé[1]; de l'autre, qu'elle continuera longtemps encore d'être un sujet de querelles fastidieuses.

Certaines strophes sont néanmoins construites sur un plan assez accusé pour que l'on puisse les étudier en détail sans trop risquer de perdre sa peine. D'ailleurs, quand on trouve par hasard dans le groupement de leurs parties multiples un accord parfait entre les différents métriciens, c'est une aubaine trop rare pour qu'on ne se hâte pas d'en profiter. Il reste toujours entendu que la plus grande prudence n'est pas superflue.

Dans cette comparaison de la disposition intime des strophes orchestiques, j'ai donc essayé de retrouver les périodes rythmiques dont elles sont formées. J'ai choisi dans chacun des tragiques une strophe iambique[2]. Ce rythme est fréquent, on le sait, chez Eschyle et Euripide. Sophocle, au contraire, l'a peu employé. Aussi ai-je dû me contenter d'une de ses épodes.

AGAMEMNON : 385 — 402. (*Antistrophe*[3].)

Βιᾶται δ'ἁ τάλαινα πειθὼ
προβουλόπαις ἄφερτος ἄτας.
ἄκος δὲ παμμάταιον. οὐκ ἐκρύφθη,
═
πρέπει δὲ, φῶς αἰνολαμπὲς, σίνος·
κακοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον
τρίβῳ τε καὶ προσβολαῖς
μελαμπαγὴς πέλει
δικαιωθεὶς, ἐπεὶ
διώκει παῖς ποτανὸν ὄρνιν,
═

1. Il semble pourtant qu'il faut faire une distinction que Schmidt, je crois, n'a pas vue. Si les périodes de Pindare sont justifiées par les évolutions symétriques du chœur lyrique, ces mêmes périodes existent indubitablement dans tous les chants de la tragédie, pendant lesquels le chœur dansait l'Emméleia. Le Stasimon doit donc être périodique. Quant aux Chants d'acteurs, ils ne contiennent pas nécessairement de périodes, parce qu'aucun mouvement symétrique ne les accompagnait. — Les évolutions symétriques du chœur pendant le Stasimon nous sont attestées par une scholie d'Euripide citée dans le *Lehrbuch* d'A. Müller, p. 221, note 4.

2. Ces comparaisons sont très sommaires. Je me suis efforcé de choisir des exemples qui semblent le mieux caractériser la composition de chacun des trois poètes.

3. Texte de Wecklein-Vitelli.

πόλει πρόστριμμ' ἄφερτον ἐνθείς.
λιτᾶν δ' ἀκούει μὲν οὔτις
θεῶν · τόνδ' ἐπίστροφον τῶνδε
φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ.
═
οἷος καὶ Πάρις ἐλθὼν
ἐς δόμον τὸν 'Ατρειδᾶν
ᾔσχυνε ξενίαν τράπε-
ζαν κλοπαῖσι γυναικός.

Cette strophe se scande comme il suit[1] :

6....	⏑–́	–	–́	⏑–	⏑–́	–
5....	⏑–́	⏑–	⏑–́	⏑–	–́	
6....	⏑–́	⏑–	⏑–́	⏑–	⏑–́	–
═						
6....	⏑–́	⏑–	–́	⏑–	–́	⏑–
4....	⏑–́	⏑–	–́	⏑–		
4....	⏑–́	⏑–	–́	⏑–		
4....	⏑–́	–	–́	⏑–		
4....	⏑–́	–	–́	⏑–		
6....	⏑–́	–	–́	⏑–	⏑–́	–
═						
6....	⏑–́	–	–́	⏑–	⏑–́	–
5....	⏑–́	⏑–	–́	⏑–	–́	
6....	⏑–́	–	⏑–́	⏑–	–́	–
—						
4....	–́⏑⏑	–⏑	–́	–		
═						
4....	–́–	–⏑⏑	–́	–		
4....	–́⏑	–⏑⏑	–́	–		
4....	–́–	–⏑⏑	–́⏑	–		
4....	–́⏑	–⏑⏑	–́	–		
═						

Ce qui donne les groupements :

6 5 6. | 6 4 4 4 4 6. | 6 5 6. | 4. || 4 4 4 4.

Cette strophe est donc formée de quatre périodes. La première à trois membres est mésodique, la seconde de six membres est antithétique, la troisième est semblable à la première. Suit la clausule logaé-

1. Cf. Rossbach et Westphal, *Griechische Metrik*, 3e édition, p. 268 sq.

dique. Quant à la dernière période, qui est composée de quatre côla logaédiques égaux, elle constitue une sorte de refrain rythmique, qui se retrouve uniformément après chaque strophe de ce Stasimon.

Sophocle, ÉLECTRE : 504 — 515 [1].

Ὦ Πέλοπος ἁ πρόσθεν πολύπονος ἱππεία,
ὡς ἔμολες αἰανὴς τᾷδε γᾷ.
εὖτε γὰρ ὁ ποντισθεὶς Μυρτίλος ἐκοιμάθη,
παγχρυσέων δίφρων δύστανος αἰκίαις
πρόρριζος ἐκριφθείς, οὔ τί πω
ἔλειπε τούσδ' οἴκους πολύπονος αἰκία.

4 + 4. – ⏑́⏑ ⏑ – ∠ – | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ∠ –
6 . . . . – ⏑́⏑ ⏑ – ∠ – ∠ ⏑ –
═
4 + 4. – ⏑́⏑ ⏑ – ∠ – | – ⏑́⏑ ⏑ – ∠ –
4 + 4. – ∠ ⏑ – ∠ – | – ∠ ⏑ – ∠ –
═
6 . . . . – ∠ ⏑ – ∠ – ∠ ⏑ –
4 + 4. ⏑ ∠ ⏑ – ∠ – | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ∠ –

Westphal et Gleditsch trouvent ici trois périodes de 4. 4, 6, de 4, 4, 4, 4, et de 6, 4, 4 éléments; c'est-à-dire que la disposition de la première est reproduite en sens inverse dans la troisième, et que la seconde est formée de quatre éléments égaux.

TROYENNES : 519 — 530 [2].

...Ὅτ' ἔλιπον ἵππον οὐράνια
βρέμοντα χρυσεοφάλαρον ἔνο-
πλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί·
ἀνὰ δ'ἐβόασεν λεὼς
Τρῳάδος ἀπὸ πέτρας σταθείς·
ἴτ'ὦ πεπαυμένοι πόνων,

1. Voir R. et W., p. 300 sq. — H. Gleditsch, *Cantica*, p. 48. — On peut comparer Schmidt, *Die antike Compositionslehre*, p. XXX.
2. Texte de Nauck. Pour la scansion, j'ai suivi R. et W., p. 294 sq., et Schmidt, *Monodien und Wechselgesänge*, CDLXX sq.

τόδ' ἱερὸν ἀνάγετε ξόανον
Ἰλιάδι Διογενεῖ κόρᾳ.
τίς οὐκ ἔβα νεανίδων,
τίς οὐ γεραιὸς ἐκ δόμων;
κεχαρμένοι δ' ἀοιδαῖς
δόλιον ἔσχον ἄταν.

4	∪ ∪́∪	∪ –	∪ –́	∪ ∪∪
4	∪ –́	∪ ∪∪[1]	∪ ∪́∪	∪ ∪∪
4	∪ –	∪ –	∪ –́	–
4	∪ ∪́∪	∪ –	–́	∪ –
4	– ∪́∪	∪ ∪∪	–́	∪ –
4	∪ –́	∪ –	∪ –́	∪ –
4	∪ ∪́∪	∪ ∪∪	∪ –́	∪ ∪∪
4	∪ ∪́∪	∪ ∪∪	∪ –́	∪ –
4	∪ –́	∪ –	∪ –́	∪ –
4	∪ –́	∪ –	∪ –́	∪ –
4	∪ –́	∪ –	∪ –́	–
4	∪́∪ ∪	– ∪	–́	–

Suite ininterrompue de tétrapodies iambiques que termine un ithyphallique. Les dissolutions des temps marqués abondent, et la correspondance antistrophique n'est pas très exacte, comme on peut s'en convaincre, en essayant de faire cadrer la scansion de cette strophe avec celle de l'antistrophe.

Il résulte de cette comparaison que la périodologie d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide diffère autant que les formes lyriques dont ils se sont servis. Le dessin intérieur de la strophe s'harmonise avec le dessin extérieur du poème dans lequel elle entre, et les unités avec l'ensemble que forme leur agrégation.

1. L'υ de χρύσεος est quelquefois abrégé dans les parties lyriques de la tragédie. Dans le morceau de Sophocle qui précède, il conserve sa véritable quantité; ici il est bref; cf. *Médée*, 633. Cet abrègement se retrouve chez les poètes de l'Anthologie; cf. H. Ouvré: *Quae fuerint dicendi genus ratioque metrica apud Asclepiaden, Posidippum, Hedylum*, p. 90.

gner les mots importants et de négliger les autres, ou, tout au moins, de distinguer avec soin les premiers des seconds. Des substantifs comme δίκας et γάμου, dans les *Suppliantes* d'Eschyle[1]; des passages comme Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ, Ξέρξης δ'ἀπώλεσεν, τοτοῖ, = νᾶες μὲν ἄγαγον, ποποῖ, νᾶες δ'ἀπώλεσαν, τοτοῖ[2], où les noms, les verbes et les exclamations sont dans un parallélisme si étroit, devaient retentir avec une sonorité particulière aux oreilles du public, puisque l'idée principale du drame était renfermée dans la magie de leurs syllabes. Qui ne sent aussi la force de certains mots qu'Euripide répète avec tant d'adresse dans quelques-unes de ses tragédies : λέκτρον = λέκτρων[3], φονόν = φονῷ[4] dans *Médée*, que la jalousie de la passion conduit à tuer ses propres enfants ; βαρβάρῳ = βαρβάρου dans *Hélène*[5], transportée avec une désinvolture si déconcertante chez les Égyptiens ; δάκρυσι dans l'*Oreste*[6], ce drame dont la première partie est si sombre et si douloureuse. On pourrait allonger cette liste, surtout si l'on voulait y joindre les termes qui n'ont pas de signification emblématique.

Quelques-uns cependant méritent d'être mentionnés, parce qu'ils forment une catégorie spéciale. Quand une répétition de mots se rencontre dans une strophe, on est presque sûr qu'elle trouve son écho dans l'antistrophe. Αἰδωνεύς, Αἰδωνεύς des *Perses* s'oppose ainsi au trissyllabique θεομήστωρ, θεομήστωρ[7], comme ἦ σοφός, ἦ σοφός du *Prométhée* se répercute dans μήποτε, μήποτε[8]. Les termes changent, mais ils conservent la même valeur métrique. De même δίκα δίκαια de l'*Électre* de Sophocle, et παντοπόρος ἄπορος de son *Antigone*, appellent d'une part ὑψίπολις ἄπολις[9], de l'autre ἄλεκτρ'ἄνυμφα[10].

Euripide ne paraît pas s'être donné beaucoup de peine pour trouver des mots bien équilibrés. Dans la *Médée*, ἀκούεις, ἀκούεις est trop lourd par rapport à μίαν, μίαν[11]; dans les *Troyennes*, Ἰδαῖά τ' Ἰδαῖα ne peut

1. Eschyle, *Suppliantes*, δίκας, 703 = 709; γάμου, 799-807. Y joindre βίαια, 812-821.
2. *Perses*, 550, 1 = 560, 1.
3. *Médée*, 436 = 443.
4. *Ibid.*, 852 = 862.
5. *Hélène*, 1117 = 1132.
6. *Oreste*, 320 = 336.
7. *Perses*, 649, 50 = 654, 55.
8. *Prométhée*, 887 = 894.
9. *Antigone*, 360 = 370.
10. Sop., *Électre*, 476 = 492.
11. *Médée*, 1272 = 1282.

être contrebalancé par μέλει, μέλει[1]. Au contraire le τινύμεναι δίκαν, τινύμεναι φόνον de l'*Oreste* a dans le si pesant κατολοφύρομαι, κατολοφύρομαι un contrepoids trop fort[2]. Il aurait fallu raccourcir de deux syllabes la taille démesurée de ce verbe et le faire suivre d'un complément iambique. Euripide n'a pas travaillé la facture de ses strophes avec le soin méticuleux de Sophocle et d'Eschyle. L'examen des détails le prouve. Rien, pourtant, ne doit être indifférent à celui qui vise à la perfection.

IV

DU RAPPORT DES IDÉES EXPRIMÉES AVEC LA FORME EXTÉRIEURE QUI LES CONTIENT.

J'ai toujours essayé de préciser quelle est l'influence de la forme lyrique sur les pensées qu'elle renferme, ou plus exactement, car l'idée n'était pas indépendante de la forme, quelle est la connexité de l'une et de l'autre. Faut-il donc admettre, puisque les Stasima furent toujours semblables à eux-mêmes, que l'art des développements qu'ils expriment fut aussi immuable que leur construction? Qui le supposerait un instant connaîtrait mal la souplesse du génie grec. Sans doute, le vêtement tombait en plis réguliers sur le corps qu'il couvrait, mais il ne le gênait pas dans le libre jeu de ses articulations et de ses muscles. De plus, malgré leur parité générale, les strophes d'Eschyle ne sont pas faites exactement comme celles de Sophocle, ni celles de Sophocle comme celles d'Euripide. J'ai du moins tenté de le montrer. Il reste à voir comment ces différences intimes se retrouvent dans la conduite des pensées.

α) ESCHYLE.

Il faut de longs tâtonnements et des années d'étude pour tirer d'une forme d'art, quelle qu'elle puisse être, le parti le plus avantageux et

1. *Troyennes*, 1066 = 1077.
2. *Oreste*, 323 = 339.

le plus adroit. Souvent une vie d'homme n'y suffit pas. Celui qui naît après les autres bénéficie de l'effort de ceux qui l'ont précédé; il trouve devant lui des sentiers qu'il n'a pas frayés et qui lui facilitent le chemin.

Comment pouvait-on réunir dans une harmonie logique la forme et l'idée du Stasimon? Puisque l'antistrophe reprenait le rythme de la strophe, ne fallait-il pas que la pensée de l'une fît écho à celle de l'autre? C'est ce à quoi parvint l'habileté de Sophocle. Il sut diriger le jet de ses pensées dans le double moule qui lui était imposé, de façon à leur donner des contours symétriques. On prit plaisir à entendre deux fois le même motif, parce que l'esprit discernait les modulations légères dont le poète savait orner ses répétitions.

Eschyle n'atteignit pas à cette perfection consommée. Comme ces statues archaïques que le sculpteur n'a pas su animer d'un souffle de vie, sa manière manque un peu de facilité. Il est vrai que les modernes ne sauraient jamais être trop circonspects, quand ils ont à se prononcer sur le caractère d'un auteur qu'ils entendent presque toujours avec peine.

On peut néanmoins se hasarder à dire que s'il laissait pressentir l'aisance de son successeur, il ne la possédait pas encore. Son génie austère le poussait vers une autre voie. Il visait moins à la souplesse qu'à la puissance de l'idée dans une forme précise. Aussi est-il supérieur à tous ses rivaux dans la facture de ses strophes. Jamais on ne veilla sur la pureté de leurs rythmes avec une plus grande attention; jamais on n'égalisa leurs différents éléments avec une exactitude aussi minutieuse; jamais on n'entrelaça leurs périodes d'une main plus souple; jamais, en un mot, on n'apporta une aussi constante application dans le choix et l'emploi des artifices les plus cachés. Ces délicats scrupules sont une barrière infranchissable contre les licences, mais ils peuvent aussi, comme un obstacle malencontreux, s'opposer aux épanchements créateurs du génie. La grâce souriante de Sophocle se joue de ces règles, auxquelles s'astreint la sévérité d'Eschyle. Il est vrai que la première suppose une connaissance approfondie de l'art, qu'elle domine, tandis que la seconde, en les respectant sans les discuter, s'interdit elle-même d'arriver jamais à leur complète maîtrise.

Ce souci trop exclusif et trop étroit donne parfois à la pensée de l'écrivain une allure guindée et pleine de raideur. Je vois en particulier que pour accuser l'harmonie de quelques-unes de ses strophes jumelles,

Eschyle les a fait suivre d'un refrain qui changeait avec chaque couple[1]. Non content de répéter ses rythmes, il répétait ses mots. La forme asservit la pensée; au lieu de la soutenir, elle l'accable.

Ces répétitions conviennent aux chants populaires, parce qu'elles forcent l'esprit à se reposer sur des paroles connues, avant qu'il reprenne sa marche monotone. Les arrêts répétés qu'elles causent stimulent ainsi la curiosité des auditeurs, en retardant l'instant où elle sera satisfaite. Dans la tragédie, elles sont déplacées. Sophocle les dédaigna, et n'eut pas tort. Si l'on en retrouve quelques vestiges chez Euripide, c'est parce qu'il a cédé à cette tendance qui pousse tout genre littéraire à imiter, lorsqu'il vieillit, l'art même imparfait de ses débuts, dans l'espérance de se rajeunir.

Eschyle avait d'ailleurs compris que l'emploi des ἐφύμνια était contraire à la diversité du poème tragique, et il n'en a fait qu'un usage restreint. En revanche, il terminait quelquefois ses unités binaires par une partie qui était écrite dans un autre rythme[2] que celui de la strophe, et qui avait souvent la même longueur dans le Stasimon entier. C'était encore une sorte de refrain, sans la répétition des paroles. Ces coupes à un endroit déterminé arrêtaient l'essor de la pensée poétique, au lieu d'agrandir l'espace où il pouvait se déployer. Il est vrai que tout le chant lyrique portait un caractère frappant d'unité, puisque chaque élément recevait dans sa contexture même une marque de sa cohésion; mais on peut estimer que la parité des strophes accouplées était déjà suffisante sans ce surcroît de précautions.

Cette recherche de la symétrie se manifestait donc surtout dans le dessin extérieur du lyrisme. Les coupes répondaient, comme les changements de rythme, à quelque variation intérieure, mais il ne paraît pas que la similitude des parties qui entraient dans la composition des strophes égales appelât souvent la similitude des idées qu'elles renfermaient. Je crois en particulier que Sophocle, qui adaptait sans aucun jeu ni aucun froissement l'idée avec la forme, si bien que celle-ci paraissait être l'enveloppe naturelle de celle-là, avait fait un progrès dans l'art de composer auquel Eschyle ne visa guère. Accuser dans l'identité des contours rythmiques la ressemblance de la

1. Cf. *Choéphores*, Stas. II et III; *Euménides*, Stas. I.
2. Voir en particulier la constitution du Stasimon I de l'*Agamemnon*.

pensée qui s'y cache, profiter du retour de la mélodie pour reprendre le thème poétique, sans le répéter, c'était le genre de développement qui convenait à l'essence même du Stasimon, mais qu'on ne pouvait préférer à tous les autres qu'après de nombreuses expériences.

Eschyle n'avait pas encore eu le temps de le reconnaître; dans ce chemin de la perfection, il avait déjà parcouru de nombreuses étapes, mais il lui en restait encore quelques-unes. L'examen des deux premières strophes du Stasimon qui suit, marquera l'endroit où il était resté.

Sept contre Thèbes : 287-303 = 304-320[1].

STROPHE.	ANTISTROPHE.
α. Μέλει, φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ·	α'. Ποῖον δ' ἀμείψεσθε γαίας πέδον
γείτονες δὲ καρδίας	τᾶσδ' ἄρειον, ἐχθροῖς
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος	ἀφέντες τὰν βαθύχθον' αἶαν,
τὸν ἀμφιτειχῆ λεών,	ὕδωρ τε Διρκαῖον, εὐ-
δράκοντας ὥς τις τέκνων	τραφέστατον πωμάτων
ὑπερδέδοικεν λεχαί-	ὅσων ἵησιν Ποσει-
ων δυσευνάτορας	δᾶν ὁ γαιάοχος
πάντρομος πελειάς.	Τηθύος τε παῖδες.
β. τοὶ μὲν γὰρ ποτὶ πύργους	β'. πρός τάδ', ὦ πολιοῦχοι
πανδημεὶ πανομιλεὶ	θεοί, τοῖσι μὲν ἔξω
στείχουσιν· τί γένωμαι;	πύργων ἀνδρολέτειραν
τοὶ δ' ἐπ' ἀμφιβόλοισιν	καταρίψοπλον ἄταν,
ἰάπτουσι πολίταις	ἐμβαλόντες ἄροισθε
χερμάδ' ὀκριόεσσαν.	κῦδος τοῖσδε πολίταις,
γ. παντὶ τρόπῳ, Διογενεῖς	γ'. καὶ πόλεως ῥύτορες
θεοί, πόλιν καὶ στρατὸν	εὔεδροί τε στάθητ'
Καδμογενῆ ῥύεσθε.	ὀξυγόοις λιταῖσιν.

Les coupes de l'antistrophe concordent avec celles de la strophe, et les idées changent avec chacune de ces coupes; mais si le dessin extérieur est reproduit deux fois avec des dimensions identiques, les pensées exprimées dans chacune des parties constitutives ne peuvent pas s'opposer entre elles. Autrement dit, la description des angoisses du

1. Texte de Wecklein-Vitelli.

chœur dans le premier tiers de la strophe[1] ne répond pas rationnellement au motif qui doit pousser les dieux à protéger la cité[2]. La cause de ces angoisses[3] et l'invocation des choreutes à la puissance tutélaire des divinités[4] n'ont aucun rapport nécessaire avec la raison qui doit inciter ces mêmes divinités à détruire les ennemis de Thèbes[5] et à écouter les prières de ses habitants[6]. Le groupement des pensées de l'antistrophe est symétrique dans son ensemble avec celui des pensées de la strophe, mais il ne l'est pas dans ses détails : les syllabes seules répétaient l'air musical, et leur signification ne s'harmonisait pas avec le retour de la mélodie.

β) SOPHOCLE.

Cet accord parfait se trouve surtout chez Sophocle. Sans doute il ne l'a pas inventé, mais il y parvint sans effort, et comme en se jouant. L'égalité extérieure des strophes orchestiques correspondait souvent chez lui à ce que j'appellerai le parallélisme latent de la pensée.

Rien, en effet, n'a jamais été plus étranger au lyrisme grec, et en particulier à celui des tragiques, que ce beau désordre dont Boileau félicitait Pindare. Tous ces poètes ne se sont jamais égarés. Les yeux fixés sur le but, ils tendaient vers lui, soit en suivant une ligne droite, soit en prenant des biais. Leur allure régulière et leurs mouvements rythmés témoignent d'une détermination arrêtée et d'un plan circonscrit.

Il est vrai que Pindare est fort concis et qu'il aboutit souvent à une grande obscurité. Il jette ses idées sans les développer; il se hâte, il court, il vole de sommet en sommet. Les tragiques n'ont pas cette fougue impétueuse; ils sont assez maîtres d'eux-mêmes pour analyser et grouper leurs développements, de manière à les opposer entre eux dans la suite régulière de leurs chants.

Cet art est remarquable dans Sophocle. Tout, chez ce génie si pur, a un cachet de beauté qui se dissimule et se voile, au lieu d'attirer et de forcer le regard. D'ailleurs, les écrivains du ve siècle avaient en général assez de confiance dans le goût de leurs concitoyens, pour ne pas

1. Dans α.
2. Dans α'.
3. Dans β.
4. Dans γ.
5. Dans β'.
6. Dans γ'.

violenter leur admiration par un brutal étalage des qualités de leurs œuvres. Ceux-ci, en retour, étaient dignes de cette confiance. L'art, par cette coïncidence heureuse, put, sans péril pour ses succès, joindre à une perfection absolue le charme de la discrétion.

Sophocle se plaît ainsi comme par gageure à cacher dans la contexture uniforme de ses Stasima, l'ingéniosité savante de ses développements parallèles. Il faut une certaine attention pour les découvrir et l'on peut, dans une première lecture, ne pas les remarquer.

A cet égard, rien n'est plus achevé que le premier Stasimon de l'*Œdipe à Colone*. Il est fort célèbre. Parvenu à un âge très avancé, après une expérience, en somme, fort douce de la vie[1], Sophocle voulut, pour prendre congé du public et « le remercier de la façon intelligente et sympathique dont il l'avait soutenu »[2], célébrer l'Attique, où se trouvait Colone, ce dème où il était né.

Œdipe a Colone : 668-80 = 681-93[3].

STROPHE.	ANTISTROPHÉ.
—	—
Εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας	Θάλλει δ'οὐρανίας ὑπ'ἄχνας[4]
ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα,	ὁ καλλίβοτρυς κατ' ἦμαρ ἀεὶ
τὸν ἀργῆτα Κολωνόν, ἔνθ'	νάρκισσος, μεγάλαιν θεαῖν
ἁ λίγεια μινύρεται	ἀρχαῖον στεφάνωμ', ὅ τε
θαμίζουσα μάλιστ' ἀηδὼν	χρυσαυγὴς κρόκος · οὐδ' ἄυπνοι
χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις,	κρῆναι μινύθουσιν
τὸν οἰνῶπα νέμουσα κισσὸν	Κηφισοῦ νομάδες ῥεέθρων,
καὶ τὰν ἄβατον θεοῦ	ἀλλ' αἰὲν ἐπ' ἤματι
φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον	ὠκυτόκος πεδίων ἐπινίσσεται
ἀνήνεμόν τε πάντων	ἀκηράτῳ σὺν ὄμβρῳ
χειμώνων · ἵν' ὁ βακχιώτας	στερνούχου χθονός · οὐδὲ Μουσᾶν
ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει	χοροί νιν ἀπεστύγησαν οὐδ' ἁ
θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις.	χρυσάνιος Ἀφροδίτα.

1. Se rappeler un fragment connu des *Muses* de Phrynichos, pièce jouée l'année même de la mort de Sophocle. Voir les *Comicorum atticorum fragmenta* de Kock, vol. I, p. 379.
2. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, p. 368.
3. Texte de Dindorf-Mekler.
4. Les deux premiers glyconiques riment ensemble, de même que dans la seconde couple de strophes ἐγώ rime avec ἔχω. Le manuscrit écrit sur une seule ligne : ἔστιν δ'οἷον ἐγὼ, et ἄλλον δ'αἶνον ἔχω : la symétrie est frappante.

Ces deux premières strophes suffisent. Comment les pensées qu'elles contiennent y sont-elles développées? Je laisse de côté les consonances et les coupes identiques qui doivent être rangées au nombre des artifices extérieurs par lesquels les poètes faisaient toujours ressortir l'égalité rythmique de leurs compositions.

Chaque strophe est faite d'une phrase légère, aérienne, pleine de fins détails et de couleurs vives. Je ne dirai pas que les ornements dont elle étincelle s'opposent les uns aux autres, comme les perles d'un collier. Cette symétrie artificielle nuirait à la souplesse et à la grâce de son allure. Néanmoins cette strophe et l'antistrophe qui la suit, contiennent deux tableaux de dimension égale, qui se font pendant comme les deux faces d'un diptyque.

D'un côté est représenté un paysage, où s'ébattent des chevaux sur un sol crayeux, des vallées vertes où chantent les rossignols, des lierres sombres, des bois touffus, des arbres chargés de fruits sous un ciel lumineux et ensoleillé; au milieu, Dionysos, le dieu des orgies sacrées folâtre avec ses divines nourrices.

De l'autre, fleurissent dans l'herbe humide les grappes du narcisse et le safran doré. Les eaux fécondantes du Céphise serpentent intarissables dans le large sein de la plaine; au centre sourit Aphrodite, la déesse aux rênes d'or, que le chœur des Muses environne.

Le parallélisme est parfait: les deux aspects du même site, empruntant leurs traits à la réalité et au rêve, se distinguent par un caractère différent, bien qu'ils soient identiquement composés. L'un est plus vivant, plus vigoureux, plus viril; l'autre, plus calme, plus gracieux, plus féminin.

La richesse et l'abondance du premier tableau sont personnifiés, pour ainsi dire, dans le dieu qui apparaît joyeux à la fin de la strophe, tandis que la déesse du second convient à la suavité mystérieuse et aux horizons indécis de l'antistrophe. Des deux côtés une troupe de femmes rehausse la majesté sereine de la divinité qu'elle accompagne: la similitude de l'intervention céleste est ainsi accusée par celle de leur charmant cortège.

Cet art exquis, maître et conscient de ses forces, asservit sans violence la nature elle-même aux lois qu'il se crée. Aucun peuple n'a su, dans les œuvres de ses sculpteurs, de ses architectes ou de ses écri-

vains, revêtir d'une forme plus régulière l'expression des choses extérieures. Sa langue elle-même, production impersonnelle de ses efforts individuels, s'est toujours plu à opposer les idées entre elles, et à les tailler en facettes brillantes, qu'elle faisait miroiter dans chacune de ses phrases[1]. Pourtant les faits eux-mêmes s'enchaînent sans aucun ordre, et les choses sont jetées pêle-mêle dans la confuse immensité de l'univers; mais par une vision spéciale, les Grecs, en portant leurs regards curieux sur le monde, saisissaient sans effort le contraire de chaque objet: les idées ne défilaient pas une à une, elles se réfractaient par couples dans leur cerveau compréhensif. C'est ainsi que la symétrie devint chez ce peuple encore jeune la loi principale de ses créations artistiques. Ces deux strophes de Sophocle sont un monument de la perfection où cette loi pouvait les élever.

γ) EURIPIDE.

Que pouvait faire Euripide pour rivaliser avec la perfection de Sophocle? Sa situation était difficile. Sophocle avait inventé une sorte de développement adéquate à la forme qu'imposait la tradition: rien n'était plus logique ni plus adroit que de conduire ainsi ses pensées sur deux lignes égales, pour accuser l'équilibre rythmique des doubles strophes. Ce procédé était plus parfait que celui d'Eschyle. L'idée suivait les molles courbures de la forme, sans être violentée par elle, et le lien, bien que plus souple, continuait à réunir le sens et le rythme, sans serrer et sans froisser l'un contre l'autre ces deux éléments constitutifs du Stasimon.

Euripide alla encore plus loin. Comme cet inconstant génie tendait par nature à s'affranchir de toute contrainte, il rompit l'équilibre savant de la forme et du fonds qui donnait aux chœurs de Sophocle leur beauté souveraine. Il se plut alors à relier ses pensées par un fil léger, et à les enrouler, comme des fleurs un peu frêles, autour de la rigide armature de ses chants choraux. Elles dissimulèrent bien vite dans leur enchevêtrement l'appui qui les soutenait. L'œil ne vit plus

1. Étudier en particulier dans Kühner le jeu si délicat des particules dans la phrase grecque. (*Ausführliche Grammatik der Griechischen Sprache*, II, 2, p. 785 et suiv.)

que la grâce de leurs guirlandes et la flexibilité de leurs tiges. Toute symétrie fut détruite : point de lignes droites ni de dessin précis, mais l'esprit du spectateur s'inquiéta peu de ce désordre, tant il avait plaisir à suivre et à démêler l'entrelacement confus de ces frondaisons folles.

Était-ce un progrès? Assurément non. Les Athéniens de la seconde moitié du ve siècle pouvaient être séduits par le charme fluide de cette poésie, ils pouvaient en admirer les fins détails, la sinueuse allure, les jolis ornements, et jusqu'à cet air négligé qui convient tant à ses caprices, mais ils avaient le jugement trop ferme pour se laisser fasciner par cet attrait subtil sans jamais se ressaisir. Euripide, on le sait, a peu réussi au théâtre pendant sa vie; rien n'empêche de croire que ses Stasima nuisirent à ses trimètres.

Il donnait tous ses soins à ses acteurs et négligeait ses choreutes. Le premier Épisode de l'*Électre*, par exemple, charme toujours par sa nouveauté; on est surpris agréablement de voir la tragédie grecque prendre cette couleur champêtre et se couvrir un instant, comme une idylle, des vêtements d'une paysanne. Euripide, qui a tout osé, fut bien inspiré quand il fit entendre sur la scène attique le bruit assoupi des fontaines aux premières lueurs de l'aurore. On est intéressé par le spectacle de la noble fille d'Agamemnon, déchue de sa splendeur accoutumée, qui, la tête chargée d'une urne vide, va puiser de l'eau près de sa rustique cabane. La fortune a toujours aimé les revirements soudains, et l'on ne peut en vouloir à un poète ancien de nous avoir montré que de son temps elle n'épargnait pas les familles héroïques. Le Laboureur, l'αὐτουργός, l'homme qui vit du travail de ses mains, n'est pas déplacé aux côtés d'Électre : l'habitude qu'il a de supporter la pauvreté donne une leçon à l'impatience de sa compagne, et la chasteté de ce rude paysan est une sévère critique de la corruption des citadins.

Ainsi conçue, la tragédie grecque côtoyait la vie quotidienne; elle abandonnait les horizons élevés et se contentait des perspectives plus calmes de la plaine. Ce changement, légitimé par la vie nouvelle qui anima la tragédie, ne pouvait guère s'accomplir sans violence. Ce poème, tel qu'Eschyle l'avait compris, affectionnait les situations dramatiques; il ne se développait à l'aise que dans les vastes ordon-

nances des chants choraux. Ainsi rabaissé et humilié, à quoi pouvaient lui servir ses cothurnes, ses masques et surtout ses quinze personnages de l'orchestre? Là était la difficulté. Euripide, malgré toute la souplesse de son génie inventif, ne sut pas toujours la vaincre.

Il se produisit donc une sorte de rupture entre l'élément tragique des iambes et l'élément lyrique des Stasima. C'est ainsi qu'après cet Épisode, si peu éloigné par le ton de la haute comédie, le chœur se met à chanter tout à coup les vers qui suivent :

ÉLECTRE[1] : 432-41 = 442-51.

STROPHE.	ANTISTROPHE.
—	—
Κλειναὶ νᾶες, αἵ ποτ' ἔμβατε Τροίαν	Νηρῇδες δ' Εὐβοΐδας ἀκτὰς λιποῦσαι
τοῖς ἀμετρήτοις ἐρετμοῖς	Ἡφαίστου χρυσέων ἀκμόνων
πέμπουσαι χορεὺς μετὰ Νηρήδων,	μόχθους ἀσπιστᾶν ἔφερον τευχέων
ἵν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελ-	ἀνά τε Πήλιον ἀνά τε πρυ-
φὶς πρῴραις κυανεμβόλοις	μνὰς Ὄσσας ἱερὰς νάπας
εἱλισσόμενος,	Νύμφαις σκοπιάς τ'
πορεύων τὸν τᾶς Θέτιδος	ὀρειπλάγκτοις, ἔνθα πατὴρ
κοῦφον ἅλμα ποδῶν Ἀχιλῆ	ἱππότας τρέφεν Ἑλλάδι φῶς
σὺν Ἀγαμέμνονι Τρωΐας	Θέτιδος εἰνάλιον γόνον,
ἐπὶ Σιμουντίδας ἀκτάς.	ταχύποδ' οὗρον Ἀτρείδαις.[2]

Le saut d'idées est extraordinaire : d'une scène d'intérieur, où nous entendons Électre reprocher au Laboureur d'avoir invité deux hôtes, quand il n'a rien à leur donner, nous passons à la description de la flotte grecque, qui lève l'ancre, avec Agamemnon et Achille, pour faire voile vers Troie. Il faut être habitué à la marche irrégulière de la pensée euripidéenne, pour ne pas être déconcerté par un pareil écart. Je sais bien que l'antique Pégase avait des ailes, et qu'il volait plutôt qu'il ne courait, mais son humeur vagabonde devait être maîtrisée par celui qui le montait. Il est probable, en effet, que la foule au

1. Texte de Weil. Je me contente de citer deux strophes, car pour arriver à l'endroit où ce Stasimon est soudé avec le drame, il faudrait aller jusqu'à l'épode.

2. Rimes : Νηρήδων = τευχέων, ἀνά τε = ἔπαλλε, mais dans ce verbe la longue répond à deux brèves de l'antistrophe.

théâtre avait peine à le suivre dans ces moments-là, et qu'après les derniers iambes de l'acteur elle n'entendait pas, sans quelque surprise, les premières paroles du chœur.

Ce Stasimon n'a donc aucun rapport avec la scène qui précède, et il ne se rattache que par un lien très artificiel à l'action générale. On est précipité dans un courant d'idées nouvelles, et le poète ne se donne pas la peine de trouver une transition. Il est vrai que le sujet de ses chants, aussi connu qu'il était imprévu, pouvait être écouté d'une oreille distraite: le public comprenait toujours assez les vers des choreutes, pour ne pas perdre un instant le fil ténu des pensées qu'ils expriment.

Elles se suivent à l'aventure: les chœurs des vaisseaux qui dansent sur les flots amènent les chœurs des Néréides, qui dansent autour d'eux. Survient brusquement une bande de dauphins, qui se jouent dans les vagues, à portée des trirèmes; puis comme il faut arriver à nommer le chef de tous ces navires, on mentionne Agamemnon, le seul personnage qu'il faudrait citer, puisque c'est le seul qu'ait tué Clytemnestre. Par une bizarrerie qui lui est habituelle, Euripide n'insiste pas sur le chef de la flotte, tandis qu'il donne une importance considérable au fils de Pélée, Achille, qui ne la commandait pas. C'est que ce guerrier éveillait dans l'esprit le souvenir de mille légendes toujours précieuses pour un écrivain en quête de développements faciles. Il n'oubliera donc pas, pour commencer, le πόδας ὠκύς d'Homère, qu'il modifie assez maladroitement, suivant les besoins de son vers. — On arrive ainsi, non sans quelques cahots, à la fin de la strophe.

Que contiendra l'antistrophe qui puisse répondre symétriquement aux détours et aux crochets d'une pensée si capricieuse? Le procédé de Sophocle ne pouvait plus trouver son application. Euripide le délaisse sans aucun scrupule. Achille va lui fournir la matière de tout ce qui suit, jusqu'à l'épode. Ce guerrier avait reçu, quand il quitta la Thessalie, une armure divine, que Vulcain lui avait forgée sur une enclume d'or. Les Néréides la lui portèrent. Les différentes étapes de leur voyage sont énumérées avec complaisance, et bon gré mal gré, il faut qu'après elles les spectateurs les parcourent une à une. Elles quittent les rivages de l'Eubée, franchissent le Pélion, les retraites

sacrées de l'Ossa, les cimes que fréquentent les Nymphes, arrivent enfin chez le centaure Chiron, maître d'Achille aux pieds rapides, ce vaillant allié des Atrides. C'est par le dernier vers, et surtout par le dernier mot, que cette antistrophe se rattache au drame. Il est inutile de remarquer combien ce lien est fragile.

Ainsi l'harmonie qui résultait de l'identité du rythme et du parallélisme des idées, est remplacée par une succession un peu confuse de détails brillants, légers et sonores. L'imagination de l'écrivain, familiarisée dès son enfance, par la lecture du vieil Homère, avec les traditions fabuleuses de la Grèce, choisissait dans leur foule bigarrée celle dont les couleurs attiraient un instant son humeur blasée et inquiète. Rien n'arrêtait aussi facilement son inconstance qu'un éclat fugitif, une rareté gracieuse, un reflet chatoyant. Au fond, peu lui importait que le tableau fût bien composé, pourvu que la trame de ses pensées serpentât avec aisance dans l'espace restreint de ses strophes. Il ne donnait pas assez d'attention lui-même aux images qui lui venaient à l'esprit, pour que la peinture qu'il en faisait n'eût pas souvent, à cause de ses lignes fuyantes, la vague indécision des songes.

Ce qui manque le plus à cette poésie, c'est l'ordre. On ne sait jamais, en commençant une strophe, où elle aboutira. Quand disparaît et s'efface le pays que l'on quitte, on ne peut prévoir quel sera le prochain rivage : le navire vogue au hasard; aucune main ferme ne le dirige; tous les vents ont prise sur lui; le moindre souffle le fait dévier.

Cette incertitude a ses dangers. Il est bon que la pensée d'un auteur, surtout dans un poème d'une tenue si majestueuse, aille droit au but qu'elle s'est fixé, sans s'arrêter à tous les détours, à toutes les fleurs du chemin. Ici, en particulier, on est surpris de rencontrer dans les eaux de la flotte grecque cette bande de dauphins qu'attirent, nous dit-on, les sons et la mesure du τριηραύλης. Il importe peu que ces poissons aiment la musique, si leur escorte de fantaisie ne convient pas aux trirèmes héroïques autour desquelles il se jouent en plongeant. On sent trop que la raison de leur intervention subite n'est qu'un prétexte amusant, et qu'au fond Euripide n'a pu résister au désir de les peindre dans son tableau, parce que leur corps luisant et sombre faisait une jolie tache au milieu des eaux bleues et de l'écume blanche.

V

DU NOMBRE DES STASIMA DANS LES TRAGÉDIES GRECQUES. LES HYPORCHÈMES ET LES PÉANS. LES CHANTS DIALOGUÉS DES CHOREUTES. LES STROPHES QUI SE RÉPONDENT A DISTANCE.

On connaît ces vers d'Horace, qui ont servi de règle à notre tragédie classique :

Neve minor neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult et spectata reponi[1].

Ce précepte, accepté aveuglément par Sénèque, était encore étranger aux traditions véritables du vᵉ siècle. « Dans les pièces des grands poètes d'Athènes, on trouve assez souvent, il est vrai, quatre grands morceaux du chœur, une Parodos et trois Stasima[2], placés entre cinq parties réservées aux acteurs, ou à l'action proprement dite, cinq actes, comme s'exprimaient les Latins; mais un grand nombre de tragédies sont autrement divisées[3]. »

C'est ainsi que l'*Œdipe-Roi*, regardé universellement par les modernes comme le chef-d'œuvre classique du théâtre grec, est une pièce de quatre Stasima. Elle est donc composée d'un πρόλογος, de quatre ἐπεισόδια et d'une ἔξοδος. Si l'on regarde chacune de ces parties comme l'équivalent d'un acte moderne, l'*Œdipe-Roi* est une tragédie en six actes. De plus, quand on compare la longueur respective de ces éléments, on est surpris de leur inégalité. Le quatrième Épisode, en effet, a soixante-quinze vers, le second environ cinq fois plus, et l'Exodos est aussi longue qu'un acte de Corneille ou de Racine. On est donc encore très éloigné de la symétrie de notre tragédie française,

1. *Ad Pisones*, 189 sq.
2. Cette régularité est surtout remarquable chez Eschyle. Toutes ses tragédies, sauf les *Euménides*, contiennent trois Stasima. Voir les *Prolegomena* de Westphal, p. 8 sqq., et comparer le tableau qui précède, p. 76 sqq.
3. H. Weil, *La règle des trois acteurs* (*Revue archéologique*, 1865, p. 33).

composée presque sans exception de cinq actes à peu près égaux, dont la réunion forme un total de quinze à dix-huit cents vers[1].

A l'époque de son plein épanouissement le drame grec n'était pas un poème régulier, fait d'après un modèle immuable, et la liberté créatrice de l'écrivain ne devait pas obéir aux prescriptions d'un système préconçu. Ce souci des proportions harmonieuses, qui a créé les lois de l'équilibre lyrique, et qui s'est même fait sentir dans les Épisodes des pièces[2], a été abandonné avec raison dans leur construction générale. Le Stasimon suivait un progrès de l'action, mais l'action ne progressait pas à des intervalles égaux : les accidents de la vie humaine, les douleurs qui l'abattent, les joies qui la relèvent, n'arrivent ni en nombre régulier, ni à époque fixe; aussi les Épisodes qui se terminent avec chacun de ces événements imprévus ont-ils une étendue et un nombre variables. C'est pour cette raison que certains actes n'ont que quelques vers, et que certaines tragédies contiennent un, deux, trois, quatre et même cinq Stasima.

Cette variété n'était pas plus limitée au nombre qu'au caractère de cette partie lyrique. Sans doute le ton en était généralement grave et réfléchi, mais outre qu'il est impossible de résumer en une formule ce que ce chant choral exprime, la tragédie employait aussi des Stasima joyeux. L'Hyporchème était parfois intercalé entre les différents Épisodes, de même que le Péan.

C'est pour cette raison qu'il n'est pas toujours facile de préciser le nombre des Stasima du poème tragique, parce qu'on hésite souvent à regarder comme tels plusieurs morceaux d'un caractère particulier. Il se peut donc que j'aie rangé parmi les Stasima véritables quelques chants que d'autres en distinguent. Pour mettre tout le monde d'accord, certains Allemands prétendent que ce sont des Stasima hyporchématiques. Ces incertitudes se renouvellent dans l'étude des Péans tragiques. Tiennent-ils lieu de Stasima et séparent-ils un acte d'un autre? Avouons que nous n'en savons rien. Pourtant je crois qu'il est permis

1. *Cinna*, 1780 vers : 1er acte, 354; 2e, 354; 3e, 368; 4e, 348; 5e, 356. — *Phèdre*, 1654 vers : 1er acte, 366; 2e, 370; 3e, 264; 4e, 326; 5e, 328.

2. Je pense surtout ici au travail si précis et si lumineux de H. Hirzel, *De Euripidis in componendis diverbiis arte*, Lipsiae, 1862. — Quant à ce que les Allemands ont appelé de nos jours la *grosse Responsion*, inutile de dire que je n'y crois guère. Se rappeler la plaisante critique qu'en a fait Zielinski, *op. cit.*, p. 387 sqq.

d'estimer que tout chant orchestique jouait le rôle de Stasimon, s'il avait une certaine étendue.

Si des raisons d'esthétique, en effet, poussaient les écrivains à couper leurs trimètres par les chants des chœurs, ces mêmes chants étaient encore indispensables aux représentations matérielles des pièces sur les théâtres anciens. Les tragiques n'ont jamais disposé que de trois acteurs; chaque acteur avait à jouer plusieurs rôles dans le même drame[1]. Il fallait à chaque instant que le protagoniste et ses camarades changeassent de masque et de manteau. Un chant orchestique leur en donnait souvent le temps, de quelque caractère qu'il pût être. Il n'était pas nécessaire qu'il fût très long.

Quelquefois aussi l'absence de rideau nécessitait un repos momentané de l'action pendant lequel un ordre était censé s'exécuter, ou un événement important s'accomplir. C'est pendant un Stasimon que le gardien, sur l'ordre de Créon, s'empare d'Antigone, puisqu'il revient avec elle aussitôt que le chœur se tait[2], tandis qu'un Péan dans l'*Œdipe-Roi* permet d'aller chercher le berger qui va révéler au roi tout le secret de sa naissance[3].

Dans ces deux intermèdes musicaux, Sophocle concilie, dans un style élevé, ses exigences d'artiste et de poète lyrique avec les nécessités scéniques du théâtre athénien. C'est à ce dernier rôle que se réduisent de plus en plus les Stasima de son rival. On pourrait souvent les supprimer sans qu'un lecteur moderne s'aperçût de leur disparition. Sur les scènes des modernes, Euripide ne s'en serait pas servi.

Ce qui constitue son originalité, si on le compare avec Eschyle et avec Sophocle, c'est surtout l'esprit d'analyse. « Euripide était observateur. Il l'était peut-être trop pour un poète tragique[4]. » Il se plaisait à étudier l'individu; il réussissait dans la description des détails; il s'y perdait même quelquefois. Ses drames manquent souvent d'unité parce qu'il

1. Remarquer que le nombre des personnages s'accroît avec le temps, en suivant une proportion régulière. Il y en a 3 dans les *Suppliantes* d'Eschyle, 4 dans les *Perses*, et 5 dans les *Sept*; 6 dans l'*Agamemnon*, 8 dans l'*Ajax*, l'*Œdipe-Roi* et l'*Œdipe à Colone*; 10 dans l'*Oreste*, et enfin 11 dans les *Phéniciennes* et le *Rhésos*. — Ne pas oublier que le *Rhésos* est deux fois plus court que les *Phéniciennes*.

2. *Antigone*, Stas. I, 332-375.

3. *Œdipe-Roi*, Stas. III, 1086-1109. Ce Péan est formé d'une couple de strophes, tandis que les autres Stasima de la même tragédie sont tétrastrophiques.

4. M. Croiset, *Litt. grecque*, III, p. 330.

donne, sans le vouloir, trop d'importance à certains Épisodes, qui se suivent dans la même œuvre sans être coordonnés, ni véritablement unis.

Une des conséquences de cet esprit, c'est que l'attention du public se tournait de plus en plus vers la scène et que les choreutes n'intéressaient plus. L'acteur était le maître du théâtre. Le personnage qu'il jouait commandait au drame entier. La description des passions individuelles, qui, par souci de la réalité, descendait jusqu'à une sorte de réalisme, tempéré par l'esprit attique, poussa Euripide à donner à ses protagonistes les droits que le coryphée et les choreutes tenaient de la tradition. L'acteur, pour produire plus d'effet sur le public, chanta comme le chœur, et l'on verra quels furent les défauts et les qualités de ces nouvelles parties lyriques.

Ces chants plaisaient fort à la foule, à cause de l'intensité de la vie dont ils débordaient. Plaçons deux acteurs anciens en face l'un de l'autre : ils ne se répondront pas strophe par strophe comme dans le Stasimon. Si la forme traditionnelle est conservée, chaque unité binaire sera coupée en plusieurs parcelles attribuées successivement à chacun de ces deux artistes. Ces sortes de dialogues, caractérisés par une passion violente, abondent dans l'œuvre d'Euripide, parce qu'ils conviennent à l'agitation tumultueuse d'un grand nombre de ses tragédies.

Ils eurent même une certaine influence sur les chants orchestiques, qu'ils transformèrent à leur tour. La vie du drame, après s'être localisée sur le λογεῖον, reflua par instants dans l'orchestre qu'elle anima d'une force nouvelle. La tranquillité des Stasima étant déplacée au milieu d'un tel mouvement, le chant des choreutes fut morcelé comme celui des acteurs, et ils traduisirent le trouble qui s'était emparé d'eux, la douleur qui leur arrachait des cris, l'angoisse qui les oppressait, par les reprises et les coupes multipliées des dialogues lyriques. Ainsi naquirent les Chants amébées de l'orchestre. Ils ne sont pas particuliers à Euripide, mais ils se trouvent si souvent dans ses pièces que l'on peut sans inconvénient les regarder comme sa création.

Ces morceaux lyriques tenaient-ils lieu de Stasima? Le poète a-t-il osé faire entendre les voix isolées de ses choreutes, quand on attendait le chant à l'unisson de ses chœurs? Les manuscrits ne nous donnent ici aucune indication, et les modernes sont fort éloignés de s'accorder sur ce point. On ne niera pourtant pas qu'il n'y ait eu quelques Stasima de

ce genre chez Euripide, et je vois en particulier que dans l'*Ion* et les *Bacchantes*, tous les critiques admettent un exemple de cette irrégularité.

Par une accommodation nécessaire, le rythme prenait plus de vivacité et d'entrain. Les éternelles périodes logaédiques n'eurent plus assez de vie pour traduire l'intensité de ces émotions rapides, et elles furent souvent remplacées par le mètre dochmiaque. L'inégalité des deux éléments qui le composent, pouvait seule accuser l'incohérence des agitations qui se pressaient à contresens dans l'âme des choreutes.

Quelle fut la forme extérieure de tous ces Dialogues? Tout d'abord ils furent antistrophiques, ce qui était une faute contre la loi d'imitation : l'effroi, l'anxiété, la colère, ne se manifestent pas par des mouvements redoublés qui s'opposent et se font équilibre. Euripide le comprit et il composa quelques-uns de ces chants sans les asservir à aucune règle, bien que l'inhabileté de ses exécutants le forçât ici plus qu'ailleurs à répéter ses rythmes et ses airs.

Voici la liste de tous ces Dialogues chantés des choreutes; j'y ai joint quelques Péans ou Hyporchèmes, qui n'ont pas été mentionnés plus haut[1], et plusieurs couples de strophes dont les deux éléments se répondent, bien qu'ils soient séparés par un nombre quelquefois considérable de trimètres[2].

ESCHYLE.

SUPPLIANTES[3] : 418—437.

AA'. BB'. Chant dialogué du chœur.

SEPT CONTRE THÈBES[4] : 874—960.

AA'. BB'. ΓΓ'. ΔΔ. Chant dialogué du chœur.

1. Je laisse de côté dans ce livre ce que l'on appelle ordinairement les *Chœurs secondaires*, c'est-à-dire les strophes isolées de l'orchestre, qui n'ont qu'une étendue fort minime. Elles ne sont pas intéressantes.

2. Sur ces strophes si particulières, cf. G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, p. 732.

3. AA' : 418-22 = 423-27 : str. crétiques. Cf. R. et W., p. 739. — BB' : 429-33 = 434-7 : péons et dochmii; le troisième élément est une tripodie iambique. Cf. R. et W., p. 784 sq. — C'est aussi en péons qu'est composé cet *Hymne à Apollon* que l'on a trouvé récemment à Delphes, avec la notation musicale. Lire les articles qu'ont publiés à ce sujet Weil et Théodore Reinach, dans le *Bulletin de Correspondance hellénique*, 1893, p. 569 sqq.

4. A... Δ' : 874-960 : strophes iambiques. Pour le détail, voir R. et W., p. 280 sqq.

SOPHOCLE.

TRACHINIENNES[1] : 205 — 224.

A. B. Παιὰν ἀπολελυμένος.

PHILOCTÈTE[2] : 391-402 = 507-518

A. . A'. Strophes se répondant à distance.

EURIPIDE

ALCESTE[3] : 213 — 237.

AA'. Chant dialogué du chœur.

MÉDÉE[4] : 1251 — 1292.

AA'. BB'. Chant dialogué du chœur.

HIPPOLYTE[5] : 362-72 = 669-79.

A : Chœur. A : Phèdre. Strophes se répondant à distance.

HÉCUBE[6] : 1023 — 1034.

A. Chant dialogué du chœur.

HÉRACLÈS.

AA'[7]. Chant dialogué du chœur ..... 735 — 761.

1. Péan iambique de deux strophes inégales, 205-215 et 216-224. Cf. H. Gleditsch, *Cantica*, p. 132 sqq.

2. Strophes iambo-dochmiaques. Cf. Gleditsch, *op. cit.*, p. 161 sqq. Ces strophes égales sont séparées par un grand nombre de vers : c'était un moyen de dissimuler la répétition de l'air sur lequel on les chantait. — Remarquer qu'on ne les rencontre pour la première fois que dans l'*Hippolyte*, en 428.

3. Dialogue lyrique d'une strophe et d'une antistrophe, réparties entre plusieurs choreutes. Le rythme est iambique. Cf. R. et W., p. 286 sq.

4. Strophes dochmiaques des choreutes, entrecoupées par les cris des enfants de Médée. Pour le texte, prendre l'édition de H. Weil.

5. Strophe dochmiaque ; l'antistrophe qui lui répond se trouve dans l'Épisode suivant.

6. Système dochmiaque. *Repos momentané de l'action.* Polymestor, qui n'a pas compris les paroles sinistres d'Hécube, est entré dans la tente des Troyennes. On va bientôt entendre ses cris de douleur.

7. Même situation que dans la tragédie qui précède. Lycos entre dans le palais pour se saisir de Mégara et de ses enfants, et il tombe dans les mains d'Héraclès. On entend encore une fois les cris de la victime. — Mètre général, le dochmiaque.

A[1]. Chant dialogué du chœur........ 875 — 886.
A[2]. — — .... 1016 — 1041.

ION.

AA'. B[3]. Chant dialogué du chœur... 676 — 724.

SUPPLIANTES.

AA'. BB'[4]. Chant dialogué du chœur. 598 — 633.

ÉLECTRE[5] : 859 — 879.

A : Chœur. (Électre, 7 trimètres.) A' : Chœur.

PHÉNICIENNES.

AA'[6]. Chant dialogué du chœur..... 1284 — 1307.

ORESTE.

A... A'[7]. Strophes se répondant à distance.................... 1353-65 = 1537-49.

1. Revirement de l'action. Lyssa, conduite par Iris, ôte la raison à Héraclès, quand il est arrivé au terme des épreuves que lui avait imposées Eurysthée. Désolation des choreutes. — Mètre général, le dochmiaque.

2. Même mètre. Dialogue alloiostrophique des choreutes. Les crimes d'Héraclès sont consommés, et la porte du palais va s'ouvrir, pour laisser paraître sur l'eccyclème les cadavres des enfants du héros. Voir Wilamowitz, *Herakles*, t. II, p. 234 sqq. — Pour le débit de ces vers, comparer Wecklein, *Ueber den Vortrag der tragischen Chöre*, dans la *Zeitschrift für das Gymnasialwesen*, 1878, p. 478 sqq.

3. Dialogue dochmiaque du chœur. Xuthos a reconnu Ion pour son fils. Les choreutes se demandent si malgré la défense du roi, ils ne doivent pas révéler sa conduite à Créuse. — Sur les divisions possibles de ce chœur, voir Otto Hense, *De Ionis fabulae Euripideae partibus choricis*. Lipsiae, Teubner, 1876.

4. Dialogue lyrique du chœur en rythme iambique. Les coupes sont indiquées par les manuscrits. Pour la scansion, cf. R. et W., p. 290 sq.

5. Egisthe vient de succomber sous les coups d'Oreste. Le chœur bondit de joie. Voir les vers 859-61. — Hyporchème en dactylo-épitrites ; cf. R. et W., p. 486 sq.

6. Antigone et Jocaste viennent de quitter la scène pour supplier Étéocle et Polynice de se réconcilier. Le chœur, qui prévoit que leur tentative sera vaine, déplore le crime qui va se commettre. Deux strophes égales, dont le rythme est le dochmiaque. Il est d'ailleurs mélangé d'autres mètres. Cf. Schmidt, *Monodien und Wechselgesänge*, DXXII sq.

7. Strophes dochmiaques. Les coupes sont indiquées dans l'antistrophe par les manuscrits.

BACCHANTES.

AA'. B[1]. Chant dialogué du chœur... 977—1023.
A[2]. — — ... 1153—1167.

RHÉSOS.

A... A'[3]. Strophes se répondant à distance .... 131-136 = 195-200.
A... A'[4]. Strophes se répondant à distance .... 454-66 = 820-832.
AA'[5]. Chant dialogué du chœur ..... 527—564.
AA'[6]. — — ..... 692—727.

A quelles divisions du chœur étaient attribués les κόμματα de tous ces Chants? C'est une question que l'on peut étudier longtemps sans arriver toujours à une conclusion certaine. G. Hermann, Boeckh, O. Müller, Bamberger, Muff, R. Arnoldt, Wecklein, et bien d'autres, ont écrit de longues dissertations sur ce sujet sans jamais parvenir à se mettre d'accord. Tous ceux qui les ont lues ne trouvent guère que le profit qu'ils en tirent, soit en rapport avec la peine qu'ils se sont donnée. Aucun problème n'a cependant été plus souvent discuté, surtout en Allemagne; mais si l'on songe que les couplets de ces dialogues pouvaient appartenir aux demi-chœurs, aux parastates, aux στοῖχοι, aux ζυγά, à des choreutes isolés et enfin au coryphée seul ou aidé par les chefs subalternes de l'orchestre, on ne peut être surpris que la multiplicité des solutions possibles, loin de satisfaire l'esprit, le laisse souvent dans le doute.

1. Pour ce Stasimon, consulter l'édition des *Bacchantes* de Wecklein. Le mètre est toujours le dochmiaque. Voir aussi Christ, *Metrik*, § 514.
2. Chant en l'honneur du dieu Dionysos. Le chœur danse en l'exécutant. Côla bacchiaques, logaédiques et dochmiaques.
3. Strophes dochmiaques.
4. Rythmes mélangés. Quelques côla dochmiaques et beaucoup de logaédiques; cf. Schmidt, *op. cit.*, CDXLIX.
5. Strophes logaédiques. Coupes indiquées dans les manuscrits.
6. Strophes dochmiaques, chantées par les demi-chœurs ou par les parastates.

CHAPITRE IV

LES COMMOI.

I. Genre antistrophique.
- **1° Commoi épirrhématiques.**
  - **A. L'épirrhème est iambique : α) Disposition simple : A α A'α' ; β) Disposition entrelacée : A α B β. A'α'B'β'.**
  - **B. L'épirrhème est anapestique : A α A'β.**
- **2° Commoi mésodiques : A β A'. A B γ B'A'., etc.**
- **3° Commoi entièrement lyriques : AA' BB'.**
- **4° Commoi de construction double ou triple.**
  - **A. Progression ascendante : épirrhématique et entièrement lyrique : A α A'α'. B B'.**
  - **B. Progression descendante : entièrement lyrique et épirrhématique : A A'. B β B'β'.**
  - **C. Antistrophico-mésodique : A α A'β B α'B'.**
  - **D. Mésodique, palinodique et lyrique : A B A'. α. Γ B'Γ'., etc. Δ E E'Δ'. Z Z'.**

II. Genre mixte.
- **1° Progression ascendante : Commoi antistrophiques et asymétriques : A A'. B Γ.**
- **2° Progression descendante : Commoi asymétriques et antistrophiques : A B. Γ Γ'**

III. Genre asymétrique.
- **1° Commoi épirrhématiques : A α B β Γ γ, etc.**
- **2° Commoi entièrement lyriques : A B Γ Δ E, etc.**

Récapitulation générale. — Résumé.

Le Commos est cette partie lyrique de la tragédie dont les éléments sont attribués tour à tour à la scène et à l'orchestre. Telle est, on le sait, la définition d'Aristote. C'est la plus générale et la plus exacte que l'on puisse donner. Ces sortes de chants contiennent quelquefois des lamentations funèbres, souvent des plaintes douloureuses; plus souvent encore ils expriment l'angoisse, la pitié, le désespoir et toutes les émotions vives du drame[1]. On les rencontre donc aux endroits les

1. *Œdipe-Roi*, 649-696 : supplication passionnée. — *Œdipe à Colone*, 510-548 : curiosité ardente. — *Oreste*, 1246-1310 : angoisse. — *Bacchantes*, 1031-1042 : admiration enthousiaste, qui scandalise celui qui en est le témoin.

plus pathétiques, mais il serait difficile de préciser les sentiments dont ils sont pleins, parce que ces sentiments sont aussi multiples et aussi variés que ceux de l'âme humaine.

La Parodos et le Stasimon se trouvent dans toutes les pièces; il n'en est pas de même du Commos. Certaines tragédies n'en contiennent proprement aucun: la *Médée* et le *Rhésos* sont de ce nombre. Au contraire, on en compte jusqu'à quatre dans l'*Œdipe à Colone*[1]. Ce n'était donc pas un organe essentiel de ce poème, qui pouvait vivre et se développer sans lui.

Autant chaque partie lyrique isolée était construite d'après des lois rigoureuses, autant l'écrivain était libre dans le choix et dans l'emploi de ces éléments constitutifs. Ils sont régulièrement ordonnés en eux-mêmes, mais ils se coordonnent sans règle fixe. Ils s'assemblent et se disjoignent suivant un plan harmonieux mais multiforme. L'ensemble change et se modifie d'après l'humeur du poète ou le sujet qu'il traite. C'est la sève même de la vie qui fait jaillir çà et là de ce tronc puissant les branches qui le couvrent de leur feuillage.

Cette vigueur ne resta jamais inactive. Elle produisit toute une série de métamorphoses qui n'a jamais été aussi surprenante que dans le Commos lui-même. Sur ce point, Sophocle ne ressemble déjà plus à Eschyle, et il n'a pas encore l'audace ni l'esprit révolutionnaire d'Euripide. Je voudrais donc suivre pas à pas le chemin parcouru par ces trois tragiques, et rattacher les unes aux autres leurs différentes constructions thrénétiques, de manière à les expliquer en les juxtaposant. On verra que leur développement rationnel coïncide, sauf de très rares exceptions, avec l'ordre chronologique.

Cette coïncidence n'a rien de fortuit: la cause de tous ces changements, toujours identique, prit chaque année une force plus grande, comme il est facile de s'en rendre compte. La Parodos fut simple tant que le chœur seul y prit part; dès que l'acteur y joua un rôle, elle s'altéra et se diversifia. Le Stasimon, chanté par les choreutes, fut toujours composé de strophes accouplées. Au contraire, le Commos, que la scène partagea nécessairement avec l'orchestre, ne devait pas tarder à se transformer et à devenir méconnaissable.

1. *Œdipe à Colone*, 510-548, 833-43=876-85, 1447-1499, 1670-1750.

Eschyle n'emploie d'ordinaire qu'un seul acteur[1], qui récite le plus souvent des trimètres ou des systèmes anapestiques. Aussi le Commos de ses premières tragédies est-il encore d'une simplicité rudimentaire. Il sentit bientôt que cette symétrie si étroite était inconciliable avec les libres effusions des sentiments personnels, et il essaya de lui donner plus de naturel, tout en la conservant dans son intégrité. Il arriva ainsi au Commos des *Choéphores*, où l'harmonie rigoureuse des formes n'a pas nui à la majesté de leur ordonnance.

Sophocle et Euripide font intervenir dans leurs thrènes deux, quelquefois même trois acteurs[2], et le protagoniste chante ordinairement les vers lyriques. C'est avec eux que commence un changement qui devait finir par tuer la poésie chantée du drame.

En s'appropriant le rôle du chœur, l'acteur le modifia suivant l'art qui lui était particulier. Chez Sophocle, il est déjà devenu le personnage principal du Commos, il attire sur lui les regards et les concentre; ses cris de douleur, ses lamentations portent plus loin, elles sont plus précises, plus pénétrantes que celles du chœur eschyléen. Dans les iambes de son dialogue et de ses stichomythies, l'acteur a eu soin de nous présenter le personnage qu'il joue et de nous faire comprendre son caractère; dans les vers lyriques, il nous touche par les douleurs de ce même personnage, par ses larmes et ses sanglots. Le trimètre analyse et instruit; le vers chanté vibre et émeut. Dans l'un, on pense et l'on agit; dans l'autre, on souffre et l'on se débat. De là chez ce poète le pathétique admirable de certaines strophes scéniques. Le dialogue pose Antigone au milieu du λογεῖον, debout dans ses longs voiles, le visage obstiné et inflexible; le Commos nous montre la jeune fille, la tête baissée, qui d'un geste vaincu cherche à émouvoir les choreutes pour sauver sa vie[3]:

Ὁρᾶτ' ἔμ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται,
τὰν νεάταν ὁδὸν
στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος
λεύσσουσαν ἀελίου,
κοὔποτ' αὖθις...

1. Exceptions: *Choéphores*, 306-478; *Prométhée*, 1040-93.
2. Les Commoi à trois acteurs sont très rares. Je n'en connais que deux, qui se trouvent l'un et l'autre dans Sophocle: *Électre*, 1407-1441, et *Œdipe-Roi*, 649-696.
3. *Antigone*, 806 sqq.

C'est ici que brille avec le plus d'éclat l'art de Sophocle, qui joint à l'harmonie intime des pensées l'harmonie de la forme extérieure. L'une n'est pas moins parfaite que l'autre, et toutes deux se font valoir mutuellement.

Ce gracieux équilibre est encore une fois rompu dans Euripide. L'acteur, à cause des émotions même qu'il se plaît à produire sur le public, ne veut plus obéir aux lois de la composition lyrique; il les dédaigne parce qu'il n'en comprend pas la nécessité; il exige une liberté sans limites; il ne consent plus à ce que l'expression des douleurs scéniques soit divisée en parties égales. Cette prétention, légitime en soi, finit par être satisfaite. Fier de ses droits nouveaux, il ne tarde pas à en abuser. Ses cris se changent en roulades; ses sanglots, en trilles. Il arrive à préférer les difficultés d'exécution, qui forçaient les applaudissements, à la simplicité des plaintes qui tiraient les larmes. On sent trop dès lors que le poète se désintéresse des paroles qu'il lui fait chanter: il semble qu'il ait écrit un livret d'opéra moderne. Rien n'est plus misérable que ces lamentations d'Hélène[1] :

Ἰὼ Τροία τάλαινα,
δι'ἔργ' ἄνεργ' ὄλλυσαι μέλεά τ'ἔτλας·
τὰ δ'ἐμὰ δῶρα Κύπριδος ἔτεκε
πολὺ μὲν αἷμα, πολὺ δὲ δάκρυον, ἄχεά τ'ἄχεσι,
δάκρυα δάκρυσιν[2], ...

Voilà le point extrême où l'on aboutit, après que la pensée lâche et diffuse de l'acteur s'est affranchie des liens qui lui donnaient des forces en la comprimant[3]. Je vais essayer maintenant d'étudier dans tous ses détails le parallélisme rigoureux qui existe entre le développement des formes du Commos tragique et celui des idées que ces formes contiennent.

1. *Hélène*, 362 sqq.
2. Cf. *Grenouilles*, 1353 sq.: ἐμοὶ δ'ἄχε' ἄχεα κατέλιπε
δάκρυα δάκρυά τ'ἀπ' ὀμμάτων...
La parodie d'Aristophane est donc à peine une parodie; ces répétitions choquantes, ces cliquetis de mots sont bien dans Euripide.
3. C'est le point extrême, mais certains Commoi, quoique libres, sont encore fort beaux. Voir la Parodos de l'*Œdipe à Colone*, dont la dernière partie est un μέλος ἀπολελυμένον, de même que le Commos du Philoctète, 1081-1217. Dans les *Trachiniennes*, 879-895, tout équilibre antistrophique est délaissé.

I

GENRE ANTISTROPHIQUE.

C'est de beaucoup le plus usité. Eschyle n'en a jamais connu d'autre. Sophocle ne l'abandonna que dans les œuvres de la fin de sa vie. Ce genre comprend plusieurs divisions et subdivisions.

1. COMMOI ÉPIRRHÈMATIQUES.

Ils sont formés de strophes chantées entre lesquelles sont intercalés les épirrhèmes récités. Ceux-ci sont iambiques ou anapestiques. La moitié des thrènes de la tragédie peut être classée dans cette catégorie.

A. L'ÉPIRRHÈME EST IAMBIQUE.

Une distinction est encore nécessaire. Dans les plus anciennes tragédies, la strophe et l'épirrhème sont immédiatement suivis de l'antistrophe et de l'antépirrhème : A. α. A'.α'. Cette simplicité semble particulière à Eschyle, du moins Sophocle préfère-t-il se servir d'une disposition plus compliquée dont il fut peut-être l'inventeur : A. α. B. β. A'. α'. B'.β'.

α) DISPOSITION SIMPLE.

La similitude de tous ces Commoi est parfaite. Il suffit de les grouper en un seul tableau pour le démontrer.

Eschyle, Suppliantes : 347—406[1].

A :	Chœur.	α :	Roi.	A' :	Chœur.	α' :	Roi.
B	—	β	—	B'	—	β'	—
Γ	—	γ	—	Γ'	—		

1. A A' : 347-353 = 359-364 : str. dochmiaques ; la clausule est logaédique. Pour le détail, cf. R. et W., p. 784, et Schmidt, *Eurhythmie*, p. 284 sq. — B B' : 370-75 = 381-86 : un dochmiaque, précédé d'une dipodie iambique, un dochmiaque, le reste est iambique, sauf la clausule qui est encore logaédique. — Γ Γ' : 392-6 = 402-6 : dochmiaques purs, terminés par un phérécratéen ; cf. R. et W., p. 780 sq. — α α', β β', γ : partout cinq trimètres iambiques.

IBID. : 734—761[1].

A :	Chœur.	α :	Danaos.	A' :	Chœur.	α' :	Danaos.
B	—	β	—	B'	—	β'	—

PERSES : 256—289[2].

A :	Chœur.	α :	Messager.	A' :	Chœur.	α' :	Messager.
B	—	β	—	B'	—	β'	—
Γ	—	γ	—	Γ'	—		

SEPT CONTRE THÈBES : 203—244[3].

A :	Chœur.	α :	Étéocle.	A' :	Chœur.	α' :	Étéocle.
B	—	β	—	B'	—	β'	—
Γ	—	γ	—	Γ'	—	γ'	—

IBID. : 686—711[4].

A :	Chœur.	α :	Étéocle.	A' :	Chœur.	α' :	Étéocle.
B	—	β	—	B'	—	β'	—

Une strophe du chœur précède donc les trimètres de l'acteur. L'un chante comme dans les Stasima, l'autre récite comme dans les Épisodes.

Tous ces thrènes, où le poète a aussi rigoureusement observé la loi de l'équilibre antistrophique dans les épirrhèmes que dans les strophes,

1. A A' : 734-8 = 741-5 : deux trim. iambiques, trois dim. dochmiaques, si l'on admet que la seconde syllabe de 738 = 745 est une longue de quatre unités de durée. — B B' : 748-751 = 755-759 : deux trim. iambiques, le reste est dochmiaque, sauf la clausule qui est formée d'un phérécratéen. (Texte de Dindorf.) — α α', β β' : partout deux trim. iambiques.

2. A A' : 256-9 = 262-5 : str. iambiques, terminées par un phérécratéen. — B B' : 268-71 = 274-7 : un dochmiaque, un dimètre iambique, un glyconique et un phérécratéen. — Γ Γ' : 280-3 = 286-9 : str. iambiques. — (Le texte de tout ce Commos est assez incertain.) — α α', β β', γ : partout deux trimètres.

3. A A' : 203-7 = 211-5 : trois dim. dochmiaques, un dimètre crétique (cf. Christ, p. 441), un dochmiaque et une pentapodie iambique comme clausule. — B B' : 219-22 = 226-9 : trois dim. dochmiaques, suivis d'un élément logaédique ; cf. Christ, p. 451. — Γ Γ' : 233-5 = 239-41 : deux dim. dochmiaques et une tétrapodie trochaïque. — α α', β β', γ γ' : partout trois trim. iambiques.

4. A A' : 686-8 = 692-4 : deux dim. dochmiaques et un phérécratéen. — B B' : 698-701 = 705-8 : trois dim. dochmiaques et un phérécratéen. — α α', β β' : partout trois trimètres iambiques.

sont inégaux en longueur. Les plus étendus ont trois Syzygies[1], les plus courts, deux. Il faut remarquer que dans le premier Commos des *Suppliantes*, de même que dans celui des *Perses*, la dernière Syzygie est inachevée, puisqu'elle manque d'antépirrhème : Γ. γ. Γ'. Cette irrégularité apparente se rencontre souvent. La forme incomplète est aussi légitime que l'autre.

Voilà le schème de ces parties lyriques. Il est si simple qu'on le saisit au premier coup d'œil. Quel est maintenant le caractère de ce Commos primitif? Il est bien entendu, en effet, que cet art des anciens est mort à jamais. Il ne suffit donc plus aux modernes d'en découvrir les lois extérieures. Ce serait une recherche trop désintéressée, et en somme assez peu intelligente. Au contraire, peut-être trouvera-t-on quelque profit à étudier la marche des pensées d'Eschyle, que serraient l'une contre l'autre des lignes aussi précises.

Quand on regarde le dessin qu'elles forment, on pense tout d'abord à la difficulté qu'a dû vaincre le poète pour être naturel malgré leur symétrie. Il semble que la liberté de la pensée humaine s'accommode mal de toutes ces entraves, et l'on est porté d'avance à être indulgent à l'égard d'un écrivain, quand le moule dans lequel il devait jeter ses idées était aussi étroit. Est-ce à dire qu'Eschyle ait besoin de cette indulgence?

Prenons le Commos des *Perses*, composé de trois Syzygies, dont la dernière n'a pas d'épirrhème. Aussi bien est-ce un véritable Commos, c'est-à-dire un chant de douleur violente, tandis que les autres exemples, qui contiennent des supplications et des prières, ne répondent déjà plus à leur dénomination.

Le messager vient d'annoncer aux douze vieillards du chœur la destruction de l'armée de Xerxès. Elle a péri tout entière : στρατὸς γὰρ πᾶς ὄλωλε βαρβάρων[2]. Voilà le thème du chant. Il est d'une concision calculée. Aucun détail. Les lamentations commencent.

Les distiques iambiques, intercalés entre les strophes[3], servent à préciser cette nouvelle. Ils se suivent dans un ordre aussi logique que

1. J'emprunte ce terme aux Allemands : il désigne toujours les groupements A, α, A', α'. — B, β, B', β', c'est-à-dire la couple des strophes et des épirrhèmes. — Voir Zielinski, *Die Gliederung der altattischen Komödie*, p. 191 sqq.

2. *Perses*, 255.

3. α, α', β, β', γ.

la construction dans laquelle ils entrent est régulière. Avant de donner aucune explication, le héraut doit dire quelles garanties il apporte de sa véracité. Il faisait partie de l'armée des Perses, en effet :

Il est parvenu contre tout espoir à rentrer dans sa patrie[1].

C'est comme témoin oculaire qu'il parle : il dira ce qu'il a vu[2].

Dès que ses auditeurs peuvent avoir confiance en lui, il satisfait leur curiosité impatiente, en nommant le lieu du désastre[3] et en indiquant comment la défaite a eu lieu[4].

Il termine enfin par deux vers, qui s'adressaient moins au chœur qu'au peuple athénien assis derrière lui. Ils devaient produire un grand effet sur les spectateurs de 472 :

Ὦ πλεῖστον ἔχθος ὄνομα Σαλαμῖνος κλύειν·
φεῦ, τῶν Ἀθηνῶν ὡς στένω μεμνημένος[5].

Les strophes de l'orchestre, toujours très courtes quand elles expriment une douleur excessive, contiennent moins des effusions lyriques que des exclamations et des soupirs. Ce n'est pas ici qu'il faut chercher les finesses déliées de la psychologie euripidéenne. Elles seraient déplacées. Le désespoir ne sait que gémir. D'ailleurs les choreutes sont par nature ennemis des analyses, parce que leurs voix sont rarement isolées. Pour être comprises, leurs strophes doivent exprimer des sentiments simples. Ils n'ont garde de manquer à cette règle, puisqu'ils vont jusqu'à répéter en style lyrique ce que le messager énonce dans ce que l'on pourrait appeler la prose des iambes[6].

Si maintenant l'on compare le rôle respectif que jouent l'acteur et le chœur dans tout ce Commos, on remarque que la scène, dans ses trimètres, inspire à l'orchestre le sujet de ses chants. L'acteur dirige, les choreutes suivent[7]. Ils se contentent de lui répondre en chantant ; leurs strophes reprennent ses paroles, comme un écho répond à une voix dont

1. α = 260, 1.
2. α' = 266, 7.
3. β = 272, 3.
4. β' = 278, 9.
5. γ = 284, 5.
6. C'est ce qui a lieu en particulier dans B' : 274-7.
7. Le chœur ne chantait pas à l'unisson les strophes de ce Commos, cela va de soi. Les vers 257-8 semblent indiquer, comme l'a vu M. Maury, *op. cit.*, p. 13, que chaque couple de strophes était attribuée successivement aux trois στοῖχοι.

il prolonge et multiplie la sonorité. N'était-ce pas ainsi que les Stasima orchestiques accusaient chaque progrès de l'action et précisaient dans leurs rythmes les leçons de morale dissimulées dans les Épisodes? Le chœur est donc aussi étroitement attaché à l'acteur dans ce Commos que dans le Stasimon, mais cet acteur lui-même est un peu gêné dans sa liberté par la présence continuelle de ces douze témoins qui le surveillent et le suivent pas à pas; l'orchestre, de son côté, souffre aussi de cette dépendance: il ne reçoit point directement la vie qui l'anime; la lumière qui l'éclaire ne lui vient que par reflet.

En résumé, cette forme d'art est d'une simplicité un peu nue, sur laquelle on aurait mauvaise grâce à insister. Chaque détail est bien mis à sa place, mais le dessin général est grêle et manque d'ampleur. Sans doute, le public percevait plus nettement les paroles de l'acteur que les chants des choreutes: une voix isolée qui récite est plus claire que celle de plusieurs chanteurs réunis. Encore cette alternance si régulière du chant et de la récitation pouvait-elle sembler un peu rudimentaire aux spectateurs difficiles. Deux personnages conversaient pour ainsi dire, l'un en trimètres, l'autre en vers lyriques; chacun parlait à son tour et le nombre des syllabes qu'il prononçait était presque toujours le même. Cette économie ne convenait qu'aux situations bien définies, aux faits historiques, tels que les anciens aimaient à les concevoir dans une généralité un peu abstraite. Elle répugnait à l'expression détaillée des sentiments individuels. Cinquante ans environ après les *Perses*, Euripide leur donnera l'importance que les modernes se sont plu à leur attribuer.

Qu'on ne croie pas néanmoins qu'un thrène ainsi construit ne pouvait pas produire sur le public l'émotion qui est essentielle à la tragédie. L'instrument est encore très pauvre, mais il rend déjà des sons d'une extrême netteté. Il rappelle l'antique tétracorde de Terpandre, dont les âges suivants, malgré leurs raffinements, ne purent surpasser la justesse. Les mélodies les plus simples sont souvent les plus charmantes. Une chanson populaire se contente de quatre ou cinq notes. La pureté idéale des sons se suffit presque à elle-même.

Cet art manque donc de souplesse, mais il connaît déjà certains artifices que l'on ne s'attendrait guère à trouver dans cette première période de son développement. La mère de Xerxès, Atossa, qui est sur la scène,

reste silencieuse pendant tout le Commos. A la nouvelle de l'anéantissement de l'armée, elle ne questionne pas une seule fois le messager, de peur d'apprendre la mort de son fils. Ce silence était fort tragique[1]. Ce n'est qu'après la troisième antistrophe, quand on attend un distique de l'ἄγγελος, qu'elle se décide subitement à parler. Ses vers, prononcés pour ainsi dire à contretemps, devaient surprendre par leur brusquerie. Ainsi ce thrène, bien que primitif, atteint sans effort à une grande puissance : il n'a rien à envier à l'adresse subtile d'Euripide ; sans aucune complication, il arrive aux mêmes fins.

Il me reste à mentionner le Commos que l'on trouve dans l'Épisode des *Perses* où apparaît Darius. Il n'est composé que d'une couple de strophes et d'un épirrhème. C'est encore le chœur qui chante.

PERSES : 694 — 702[2].

A : Chœur. α : Darius. A' : Chœur.

Sophocle a employé une fois cette forme eschyléenne dans une tragédie jouée en 401, après sa mort. Encore y a-t-il apporté une modification qui n'est pas sans importance.

ŒDIPE A COLONE : 1447 — 1499[3].

A :	Chœur.	α :	Œdipe	(2 trim.).	Antigone	(1 trim.).	Œdipe	(2 trim.).
A'	—	α'	—	(2 trim.).	—	(1 trim.).	—	(2 trim.).
B	—	β	—	(2 trim.).	—	(1 trim.).	—	(2 trim.).
B'	—							

On voit comment le dessin où s'est complu le vieux poète, a été amélioré par son successeur. Les épirrhèmes sont encore égaux les uns

1. Plus tard cependant Aristophane se moqua de ce qui pouvait facilement devenir un commode expédient : le spectateur attendait sans bouger que l'acteur ouvrît la bouche, et pendant ce temps la pièce allait son train. *Grenouilles*, 915 sqq.

2. A A' : 694-6 = 700-702 : anapestes lyriques. — α : trois tétramètres trochaïques ; même mètre que la partie de l'Épisode qui suit. — Ce passage des *Perses* était fort célèbre ; cf. *Grenouilles*, 1026-9.

3. A A' : 1447-56 = 1462-71 : str. iambo-dochmiaques, finale logaédique ; les iambes dominent. — B B' : 1477-85 = 1491-99 : str. iambo-dochmiaques ; les dochmiaques dominent. — α α' β : partout cinq trim. iambiques ; cf. Schmidt, *Die antike Compositionslehre*, p. XCVI sq., et surtout Gleditsch, *Cantica*, p. 215 sqq.

aux autres, mais pour apporter un peu de variété à leur monotonie, Sophocle les a répartis entre plusieurs personnages qui se suivent chaque fois dans le même ordre. Le dernier antépirrhème est supprimé. Le chœur chante. Les cinq trimètres scéniques qui suivent chaque strophe de l'orchestre, étaient probablement récités sur le même air de flûte.

Je ne connais pas d'autres chants épirrhématiques de ce genre dans la tragédie grecque. Euripide ne les a jamais employés, parce qu'ils étaient trop réguliers[1]. Eschyle lui-même n'en a fait usage que dans ses plus anciennes pièces. L'*Orestie* et le *Prométhée* n'en offrent déjà plus de traces. Les faits prouvent donc que cette forme lyrique précéda les autres. La théorie elle-même vient à l'appui des faits, puisqu'il est évident que la construction suivante fut un perfectionnement de celle que je viens d'étudier.

β) DISPOSITION ENTRELACÉE.

On sent bien que la pensée de l'écrivain, quelque maître qu'il fût de sa langue, devait être peu à l'aise dans un chant dont les différentes parties se répondaient dans un si court espace avec une telle rigueur. Une amélioration était nécessaire. Comment pouvait-on assouplir une forme aussi peu flexible? Euripide n'aurait pas hésité à la briser. Sophocle n'osa presque jamais en venir à cette extrémité. Il usa d'un tempérament. On sait qu'au XVIII[e] siècle, nos auteurs dramatiques, cherchant dans la versification à éviter la monotonie, remplacèrent quelquefois les rimes plates par des rimes croisées[2]. Sophocle agit d'une manière analogue. Il entrelaça les strophes qu'Eschyle alignait les unes à la suite des autres[3]. Comme conséquence de ce changement, il restreignit l'équilibre des vers iambiques; ils étaient en nombre égal chez son prédécesseur, quelle que fût la longueur du Commos; il fit en

1. On retrouve pourtant deux fois ce schème dans ses Duos scéniques; cf. *Alceste*, 244-279; *Andromaque*, 501-544. Voir *infra*, chap. V.

2. Je pense surtout au *Tancrède* de Voltaire; il est rimé en grande partie d'après ce principe.

3. J'attribue ce perfectionnement à Sophocle; en réalité, il existe déjà chez Eschyle (*Agamemnon*, 1448-1576), mais ce thrène contient encore des *refrains* qui sentent l'archaïsme, et le groupement de ses éléments multiples manque de grâce et de souplesse.

sorte que l'antépirrhème seul répondît à son épirrhème. Le dessin suivant fera comprendre, mieux que toutes les explications, cette modification adroite.

AJAX : 348 — 429[1].

1re Syzygie.	A : Ajax	348-52
	α : Chœur	353-55
	A′ : Ajax	356-61
	α′ : Chœur	362-63
2e et 3e Syzygies.	B : Ajax	364-67
	β : Tecmesse. Ajax. Tecmesse[2]	368-71
	Γ : Ajax	372-76
	γ : Chœur	377-78
	B′ : Ajax	379-82
	β′ : Chœur. Ajax. Chœur	383-86
	Γ′ : Ajax	387-91
	γ′ : Tecmesse	392-93
4e Syzygie.	Δ : Ajax	394-409
	δ : Tecmesse	410-11
	Δ′ : Ajax	412-27
	δ′ : Chœur[3]	428-29

La forme épirrhématique simple, qui se trouve dans la première et dans la quatrième Syzygies : A. α. A′. α′. Δ. δ. Δ′. δ′, est placée à côté de la forme entrelacée, qui compose la seconde et la troisième : B. β. Γ. γ. B′. β′. Γ′. γ′. Malgré cette complication, ce Commos est d'une régu-

1. A A′ : deux dimètres dochmiaques, précédés d'une exclamation de mesure d teuse. Suivent une octapodie iambique (cf. *Œdipe-Roi*, 1331, 1351) et un élém logaédique. — B B′ : trois dimètres dochmiaques, suivis d'un trimètre iambique. Γ Γ′ : str. logaédiques ; la clausule est iambique. — Δ Δ′ : un monomètre et un dimè dochmiaques, précédés d'une exclamation dissyllabique. Ce qui suit est iambiqu trochaïque et logaédique. — α α′ : distiques iambiques. — β β′ : trois trimètres, av deux exclamations dissyllabiques. — γ γ′ δ δ′ : comme α α′.

2. Le *Laurentianus* que suit le scholiaste attribue ce vers 371 au chœur. O. Müller bien vu l'erreur. Ce trimètre contient une supplication passionnée, qui convient Tecmesse seule. Le chœur, composé de matelots, est beaucoup plus froid dans s prières. Il se contente même de raisons un peu brutales, qui sentent le bon gros se du peuple ; cf. 362,3 ; 377,8 ; 383. On n'a qu'à comparer γ avec γ′ pour sentir différence de ton.

3. Scholie du vers 428 : ὁ χορός ἐστιν ὁ λέγων...

larité absolue. Comme il offre une disposition nouvelle, dont on va retrouver de nombreux exemples, il est nécessaire de l'étudier avec soin.

L'acteur chante, tandis que le chœur récite. Les rôles sont renversés. Les attributions et les droits de l'orchestre diminuent; Euripide réduira bientôt, dans ses Duos alternés et dans ses Monodies, le coryphée et ceux qu'il commande, à n'être plus que les spectateurs silencieux du jeu des passions scéniques.

Les épirrhèmes αα', ββ', γγ', δδ' ne sont plus égaux les uns aux autres. Dans les Syzygies simples[1], ils se composent chacun d'un distique iambique, comme dans le Commos d'Eschyle. Au contraire, dans les entrelacées, cet équilibre a disparu[2]. L'égalité des épirrhèmes de Syzygie à Syzygie est une règle constante dans le thrène du précédent paragraphe. Dans ce nouveau type, c'est une exception, d'ailleurs très rare.

Il importe maintenant de découvrir la loi d'après laquelle un personnage se substitue dans un antépirrhème à celui de l'épirrhème. Si dans α' le chœur, ou plus exactement le coryphée, garde le rôle qu'il jouait dans α, nous voyons dans β' ce même artiste prendre la partie qui répond à celle de Tecmesse dans β[3]. Le même fait se reproduit dans la dernière Syzygie[4]. On est donc autorisé à formuler la loi suivante:

Celui qui récite des trimètres dans l'épirrhème d'une Syzygie simple ou entrelacée, peut céder sa partie dans l'antépirrhème de cette même Syzygie, soit au coryphée, soit à un acteur, mais il faut qu'il la lui cède entière. Tout ou rien, voilà la règle[5]. Elle n'admet pas d'exceptions dans la tragédie.

Remarquons cependant qu'une Syzygie forme un tout métrique. Un personnage qui s'est tu dans un antépirrhème au profit d'un second personnage, peut continuer son rôle dans les autres antépirrhèmes.

1. Cf. αα'. δδ'.
2. Les vers prononcés par Tecmesse, Ajax et Tecmesse dans β β' ne sont plus métriquement égaux à ceux de γγ'.
3. β : Tecmesse, Ajax, Tecmesse. — β' : Coryphée, Ajax, Coryphée.
4. δ : Tecmesse. — δ' : Coryphée.
5. On a dans β : Tecmesse, Ajax, Tecmesse. On ne pourrait pas dans β' avoir la suite : Chœur, Ajax, Tecmesse. — Dans la Comédie, la loi est beaucoup moins rigoureuse. Comparer dans les *Acharniens*, 929-39 = 940-51 :

A : Chœur, Dicéopolis, Chœur, Dicéopolis.
A' : — — — Béotien, Chœur.

Une telle correspondance est exclue de la tragédie. Voir dans l'ouvrage de Zielinski, p. 249 sqq., le chapitre de l'*Antichorie*.

Enfin celui ou ceux qui chantent dans la première strophe ont seuls le droit de chanter dans les autres. Par une prérogative particulière, l'acteur ou le coryphée à qui sont attribués des vers lyriques peut aussi réciter des trimètres accompagnés[1]. Tous les autres personnages doivent se contenter du débit mélodramatique.

Ces faits extérieurs étant bien établis, si l'on compare ce Commos à ceux du type précédent, on voit qu'il en diffère en trois points principaux: le chœur, comme je l'ai dit, récite au lieu de chanter, et les vers lyriques sont attribués au protagoniste; les antistrophes de la partie centrale[2] ne suivent plus les strophes à un intervalle de quelques trimètres; enfin le poète a employé deux acteurs au lieu d'un seul. Voilà les changements techniques. Nous est-il possible d'en découvrir les causes et les conséquences?

Dans les *Perses,* le personnage agissant, on l'a vu, c'était le messager, dont les trimètres fournissaient un thème aux strophes du chœur. Comme le chant orchestique se prête peu à l'analyse, les douze vieillards d'Eschyle, qui représentent dans la tragédie le peuple des Perses, sont obligés de déplorer le désastre qui accable leur patrie en termes généraux et peu circonstanciés. L'immensité de la scène à peindre n'a pas permis à l'artiste d'en préciser les lignes. Les choreutes sont presque accablés sous le poids du rôle qu'ils ont à jouer.

Ici, grâce à la prééminence de l'acteur, protagoniste et principal héros du drame, le tableau tragique est plus limité. On n'a pas voulu nous montrer dans un raccourci toujours difficile et souvent imparfait l'accablement d'une nation innombrable. Un seul personnage est offert à nos regards. Son portrait est peint en pied: c'est celui d'Ajax. Il était fou; il a recouvré la raison. Sa confusion, quand il se voit couvert de sang au milieu des troupeaux qu'il a égorgés, l'irrite et l'accable. Ainsi la donnée est bien circonscrite: il s'agit de retracer les impressions douloureuses qu'éprouve un homme de cœur, quand il voit toute sa gloire ternie par un acte ridicule et odieux, dont il doit porter la peine, bien qu'il l'ait commis sans le vouloir, dans un instant d'égarement incompréhensible.

Le chant scénique se prêtait à merveille à une telle description.

1. Cf. β β', où les trimètres 369, 384 sont récités par Ajax, qui chante A A'.
2. B. β. Γ. γ. B'. β'. Γ.' γ'.

De même, en effet, que l'impétuosité et la passion, qui sont particulières à ce rôle, ne pouvaient déplaire à l'artiste qui devait le jouer, ainsi Ajax bénéficiait de la virtuosité de celui qui tenait sa place devant les spectateurs. A la bonne époque, la personnalité d'une Cassandre[1], d'un Œdipe[2] est accusée avec plus de relief dans les vers lyriques que dans les iambes. La langue du poète y est plus libre, plus colorée, plus ardente. C'était là, bien plus encore que sur nos théâtres, qu'un grand acteur trouvait l'occasion de se révéler. Quand il savait qu'au cours d'un Épisode il allait avoir à chanter dans un thrène, il ménageait ses forces, les recueillait et tâchait de se surpasser.

Ces strophes ont donc une extrême importance. Elles dominent tout l'ensemble du Commos. Les iambes ne sont destinés qu'à en rehausser le lyrisme et à lui donner un nouvel élan. Le dépit du guerrier, son désespoir sont exprimés avec une grande vigueur. Ses invocations aux ténèbres des enfers qu'il va désormais habiter, aux vagues bruyantes de la mer qui ne le verront plus, mettent le terme suprême à la progression.

Si le poète avait recours pour l'interprétation de son œuvre à un homme de talent, il devait, autant que les lois de l'art tragique le lui permettaient, favoriser son jeu. Or, le retour du même air après un ou deux trimètres devait être monotone. Pour éviter ce défaut, Sophocle conserva, il est vrai, l'équilibre antistrophique, mais il le dissimula. La strophe et l'antistrophe de la Syzygie d'Eschyle, A. α. A'. α', devaient produire sur l'oreille l'effet d'une chanson à deux couplets. Chez son successeur, l'ordre est plus compliqué : A. α. B. β. A'. α'. B'. β'. Quand on reprenait une antistrophe[3], on avait presque oublié l'air sur lequel elle avait déjà été chantée[4], en écoutant celui de la seconde strophe[5]. Cette modification fut une conséquence de la première.

Enfin l'emploi des deux acteurs et du chœur était encore un progrès, parce qu'il permettait l'usage des oppositions, qui mettaient en valeur la figure principale du groupe. Tecmesse, la captive d'Ajax, presque sa femme, et le chœur, composé de matelots de Salamine, représentaient

1. *Agamemnon*, 1072-1177.
2. *Œdipe-Roi*, 1313-1368.
3. A'.
4. Dans A.
5. B.

l'une, l'amour plein de soumission tendre[1], l'autre, le bon sens populaire un peu rude, en face de l'emportement héroïque. Chez Eschyle, où un seul acteur faisait face à l'orchestre, ce relief ne pouvait pas encore exister. Le contraste était plus tranché, mais à cause de sa vigueur même le tableau manquait de nuances. Sophocle a donc perfectionné l'instrument que lui avait légué son prédécesseur : il l'a enrichi de cordes nouvelles. Chaque son isolé a conservé sa pureté et sa justesse ; mais les principaux accords sont déjà découverts. L'ingénieuse fusion des notes différentes est une caresse plus douce à l'oreille qu'une note isolée. Leurs vibrations, que l'on distingue et que l'on confond tour à tour, se renforcent et se prolongent, à cause de leur diversité particulière.

Je pourrais entrer dans de plus longues explications, mais l'étude des formes du Commos étant très compliquée, l'indispensable doit suffire. Je me contenterai même d'indiquer en quelques mots les différences extérieures qui séparent les exemples suivants de celui qui précède. Tous ne sont que des variétés d'un seul et même type : les règles de construction ne changent pas.

Ajax : 879—973[2].

A : Chœur	879-90
α : Tecm. Ch. Tecm. Ch. Tecm. Ch. Tecm...	891-99
B : Chœur	900-3
β : Tecmesse. Chœur. Tecmesse	904-7
Γ : Chœur	908-14
γ : Tecmesse (10 trimètres)	915-24
A': Chœur	925-36
α': Tecm. Ch. Tecm. Ch. Tecm. Ch. Tecm...	937-45
B': Chœur	946-49
β': Tecmesse. Chœur. Tecmesse	950-53
Γ': Chœur	954-60
γ': Tecmesse (13 trimètres)	961-73

1. Les sentiments de Tecmesse à l'égard d'Ajax, son maître, se laissent surtout entrevoir dans le long discours qu'elle lui adresse, pour le dissuader de se donner la mort. *Ajax*, 485-524.

2. A A' : strophes dochmiaques, avec quelques éléments iambiques. — B B' : éléments iambiques et logaédiques. — Γ Γ' : mélange de κῶλα dochmiaques, iambiques et

Trois Syzygies sont entrelacées les unes dans les autres. Les personnages ne se remplacent pas mutuellement dans les parties antistrophiques. La régularité de ce Commos serait absolue si le troisième antépirrhème n'avait pas trois trimètres de plus que son épirrhème[1]. Faut-il supposer une lacune dans celui-ci, ou une interpolation dans celui-là? Dindorf paraît avoir raison de supprimer les vers 966-8[2]. C'est le seul éditeur dont l'opinion, à mon avis, doive être suivie.

On retrouve une disposition à peu près identique dans une tragédie dont il est particulièrement regrettable de ne pas savoir au juste la date.

Œdipe-Roi : 649—696[3].

A :	Chœur. Œdipe. Chœur	649-51
α :	Œdipe. Chœur. Œdipe	655
B :	Chœur	656-57
β :	Œdipe	658-59
Γ :	Chœur	660-67
γ :	Œdipe. Créon. Œdipe. Créon	669-77
A' :	Chœur. Jocaste. Chœur	678-81
α' :	Jocaste. Chœur. Jocaste	682
B' :	Chœur	685-86
β' :	Œdipe	687-88
Γ' :	Chœur	689-96

La troisième Syzygie manque d'un antépirrhème: Γ. γ. Γ'. De plus, dans la partie antistrophique du premier groupement: A'α', Œdipe se tait; Jocaste le remplace. Créon joue un rôle dans le troisième

logaédiques. Pour le détail, suivre Gleditsch, *Cantica*, p. 24 sqq.; cependant je ne puis voir dans 908, 954 autre chose qu'un trimètre dochmiaque. — αα' : six trimètres iambiques, fragments de trimètres, et deux fois une exclamation de quatre syllabes longues; cf. *Ajax*, 370, 385. — ββ' : quatre trim. iambiques. Il n'est pas certain qu'aux vers 905, 951, le deuxième temps marqué compte pour trois unités de durée : le texte a probablement besoin d'une correction. — γ et γ' sont inégaux.

1. Cf. Nieberding, *De senariis a Sophocle inter carminum melicorum partes collocatis*, Realschulprogramm, 4, Neustadt in Schlesien, 1871, p. 4.

2. *Editio tertia*, Oxonii, 1860.

3. AA' : str. iambiques. — BB' : deux dimètres dochmiaques. — ΓΓ' : éléments iambiques, parmi lesquels sont intercalés deux dimètres dochmiaques et un trimètre crétique. — αα' : un trimètre iambique. — ββ' : deux trim. iambiques. — γ : neuf trim. iambiques.

épirrhème : γ. Sophocle a donc employé ici les trois acteurs à la fois, ce qui est exceptionnel. D'ordinaire, quand le tritagoniste intervenait, il ne paraissait pas sur la scène.

Il faut encore remarquer que la première couple de strophes est chantée par deux voix. Ce morcellement des parties lyriques nous éloigne de plus en plus de la simplicité primitive.

La même tragédie contient un second Commos du même genre que précède une longue introduction anapestique récitée par le coryphée et le roi. Ce prélude, ajouté à la description que fait l'exangélos de la manière dont ce dernier s'est crevé les yeux, indique chez l'auteur une intention marquée : il a voulu donner une grande importance à l'entrée en scène de son Œdipe aveugle et ensanglanté :

Œdipe-Roi : 1313 — 1368[1].

A : Œdipe	1313-18
α : Chœur	1319-20
A′ : Œdipe	1321-26
α′ : Chœur	1327-28
B : Œdipe	1329-35
β : Chœur	1336
Γ : Œdipe	1337-46
γ : Chœur	1347-48
B′ : Œdipe	1349-55
β′ : Chœur	1356
Γ′ : Œdipe	1357-66
γ′ : Chœur	1367-68

L'horreur tragique, qui atteint aux dernières limites, est exprimée dans une forme harmonieuse. L'art de Sophocle sut toujours renfer-

1. Le prélude, 1297-1312, est formé de dix éléments anapestiques, que récite le coryphée. Œdipe y répond par trois dimètres et un parémiaque. Le coryphée conclut par un trimètre iambique. — A A′ : une dipodie iambique, mais la longue de ἰώ = ἰώ peut valoir plus de deux temps. Suivent deux dimètres dochmiaques, deux longues et deux trimètres iambiques. — B B′ : deux dim. dochmiaques, une octapodie iambique, un monomètre dochmiaque et un trimètre iambique. — Γ Γ′ : le commencement est iambique ; on termine par trois dimètres et un monomètre dochmiaques. — Les épirrhèmes sont des distiques iambiques, sauf β β′ qui ne sont formés l'un et l'autre que d'un dimètre ; cf. R. et W., p. 788 sq.

mer, par une antithèse savante, la peinture désordonnée des douleurs humaines dans un tableau d'une régularité absolue. L'émotion n'a pas troublé la symétrie du poème, et cette symétrie n'a pas nui au naturel[1].

Œdipe sort du palais. Il s'avance lentement et en mesure. Chaque anapeste du coryphée accompagne un de ses pas. Il continue de marcher, en récitant à son tour une période dont il suit le rythme. Quand le chef du chœur lui répond par un vers iambique, l'infortuné est arrivé au milieu de la scène et le chant véritable commence. Il est composé de trois Syzygies régulières. Œdipe chante; le chœur récite.

Le Commos suivant est construit sur le même modèle. Il est formé d'une suite de doubles Syzygies entrelacées. La dernière manque encore une fois d'antépirrhème.

ANTIGONE : 1261 — 1346[2].

A	Créon	1261-69
α	Chœur	1270
B	Créon	1271-76
β	Exangélos (3 tr.). Cr. (1 tr.). Exang. (2 tr.).	1278-83
A'	Créon	1284-92
α'	Chœur	1293
B'	Créon	1294-1300
β'	Exangélos (5 trim.)	1301-1305
Γ	Créon	1306-11
γ	Exangélos (2 tr.). Cr. (1 tr.). Exang. (2 tr.).	1312-16
Δ	Créon	1317-25
δ	Chœur	1326-27
Γ'	Créon	1328-33
γ'	Chœur (2 tr.). Cr. (1 tr.). Chœur (2 tr.).	1334-38
Δ'	Créon	1339-46

1. Dans sa *Lettre sur les occupations de l'Académie française*, VI : *Projet d'un traité sur la tragédie*, Fénelon, pour critiquer Corneille et Racine, remarque que Sophocle fait toujours parler ses personnages selon la vraisemblance : « Il ne fait dire à Œdipe que des mots entrecoupés; tout est douleur... » Suit une traduction de quelques vers de ce Commos. Est-ce que Fénelon n'entrevoyait pas la symétrie des thrènes de Sophocle?

2. A A' : str. dochmiaques. Dans la plupart des éditions, 1263, 1286 forme un dimètre crétique. — B B' : str. iambiques et dochmiaques. — Γ Γ' et Δ Δ' : str. dochmiaques pures;

En comparant la suite des personnages dans β et β', il est évident que le texte de nos éditions est en souffrance. Il manque dans l'antépirrhème un vers de Créon, ou celui qui lui est attribué dans l'épirrhème est à retrancher. A part ce léger défaut dont la tradition seule est responsable, la régularité de la construction est parfaite. Dans le troisième antépirrhème, le chœur remplace l'exangélos, en observant les règles mentionnées plus haut.

L'exemple qui suit présente une anomalie assez curieuse :

ŒDIPE A COLONE : 833-43 = 876-85[1].

A : Œdipe. Chœur. Créon. Chœur..........	833-36
α : Créon. Œdipe. Chœur. Cr. Ch. Cr.......	837-40
B : Chœur................................	841-42
A': Œdipe. Chœur. Créon. Chœur..........	876-79
α': Créon. Œdipe. Chœur. Cr. Ch. Cr.......	880-83
B': Chœur................................	884-85

L'épirrhème de la seconde Syzygie est supprimé. C'était, après tout, la partie la moins importante et la moins vitale de l'ensemble, puisque souvent rien ne lui répondait. Aussi a-t-elle été remplacée par un assez grand nombre de trimètres qui n'appartiennent pas au Commos[2]. Nous sommes donc arrivés par degrés à une forme très différente de celle d'où nous sommes partis. Il est à peine besoin de remarquer que l'*Œdipe à Colone* est postérieur en date à toutes les autres tragédies de Sophocle

Jusqu'ici, toutes les constructions indiquées sont certaines. Il me faut maintenant aborder celles sur l'ordonnance desquelles on n'est pas encore d'accord. J'appliquerai les lois que j'ai formulées, pour résoudre ces problèmes. Si je n'y arrive pas complètement, leur difficulté sera peut-être mon excuse.

cf. Gleditsch, *Cantica*, p. 120 sqq. — αα : un, γγ' : cinq, δ : deux trimètres iambiques. ββ' : six et cinq trimètres : *inégalité choquante*.

1. A A' : str. dochmiaques. — B B' : str. dochmiaques. — αα' : quatre trimètres iambiques ; cf. Gleditsch, p. 206 sqq.

2. Il y a peut-être ici une réminiscence des strophes κατὰ διέχειαν, que j'ai mentionnées à la fin du chapitre précédent, p. 119 sqq.

Les thrènes que je vais essayer de reconstruire sont au nombre de quatre. Ils se trouvent dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, dans l'*Électre* de Sophocle, dans l'*Andromaque* et les *Héraclides* d'Euripide.

Voici le schème que G. Hermann a donné du premier[1]. Il a été accepté par un grand nombre d'éditeurs.

AGAMEMNON : 1448 — 1576.

PREMIÈRE PARTIE	A : Chœur		1448-54
	α : —		1455-58
	B : —		1459-61
	β : Clytemnestre		1462-67
	A': Chœur		1468-74
	β': Clytemnestre		1475-80
DEUXIÈME PARTIE	Γ : Chœur		1481-88
	γ : —	éphymnion	1489-93
	Δ : —		1494-96
	δ : Clytemnestre		1497-1504
	Γ': Chœur		1505-12
	γ': —	éphymnion	1513-17
	Δ': —		1518-20
	δ': Clytemnestre		1521-29
TROISIÈME PARTIE	E : Chœur		1530-36
	α': —		1537-46
	B': —		1547-50
	ε : Clytemnestre		1551-59
	E': Chœur		1560-66
	ε': Clytemnestre		1567-76

On reconnaît dans la deuxième partie la forme lyrique entrelacée si familière à Sophocle. Encore présente-t-elle un caractère de simplicité qui convient à Eschyle. Un seul acteur est opposé à la scène, comme dans le Commos épirrhématique simple, et l'emploi des ἐφύμνια sent

1. Voir son *édition d'Eschyle*, Berolini, apud Woidmannos, 1859, et ses *Elementa doctrinae metricae*, 737 sq.

l'archaïsme. J'ai déjà dit que ces refrains ne se trouvent guère que dans les Stasima d'Eschyle[1].

Les iambes épirrhématiques sont remplacés par des anapestes, que j'ai figurés par les minuscules γ δ, γ' δ'[2]. Ces systèmes se font équilibre, comme ailleurs les trimètres, ce qui est de règle dans Eschyle[3]. Les thrènes anapestiques employés par Sophocle et Euripide sont presque tous dessinés sur un plan beaucoup moins régulier.

Il n'y a point de difficulté pour cette partie médiane; tous les éditeurs la disposent de la même façon. Je passe à la première et à la troisième.

Que penser de l'anomalie qu'elles présentent? Une suite de vers lyriques mélangés d'anapestes, et que je représenterai, en tenant compte de la manière dont elle était jouée, par **A. α. B**, répondrait seulement dans ses deux derniers tiers à une autre partie, **E. α'. B'**, bien qu'elle en soit séparée par deux Syzygies complètes. Cela semble assez étrange et un doute involontaire vient à l'esprit. Si j'ajoute que pour constituer cet équilibre, on est obligé de supposer dans α une lacune de plus de quatre éléments sur huit, et que dans B, deux vers sur trois ne sont pas sûrs, peut-être jugera-t-on que l'examen du texte actuel ne fait que fortifier ce premier doute, au point de le rendre invincible.

On ne s'expliquerait même pas comment on a pu admettre un instant un équilibre aussi extraordinaire, si la symétrie qui existe entre les autres parties du Commos ne prouvait pas jusqu'à l'évidence que les vers 1455-61, 1537-50 doivent, eux aussi, répondre à d'autres vers. Tout l'indique, les strophes accouplées, les antisystèmes qui s'opposent aux systèmes. Or, comme il était impossible de prétendre que α B répondît à γ Δ[4], puisque ce dernier système anapestique et la strophe logaédique qui le suit, sont répétés mot pour mot après l'antistrophe Γ' du chœur, il a bien fallu recourir à la seule explication qui restât, et supposer que ces groupes isolés se faisaient équilibre entre eux.

1. Cf. ch. III, p. 108 sq.
2. Je rappelle que dans cette notation les minuscules indiquent les iambes, ou les anapestes récités avec accompagnement (παρακαταλογή), et les majuscules, les strophes lyriques. Voir l'*Introduction*, p. X.
3. La seule exception chez ce poète ne se rencontre que dans la Parodos du *Prométhée*.
4. α B = 1455-61. — γ Δ = 1489-96.

Il ne faut pourtant pas croire que l'art avec lequel les Grecs disposaient les éléments divers de leurs thrènes, soit jamais arrivé à un degré de complication telle, que les modernes ne puissent plus le comprendre. Il fut au contraire, surtout avec Eschyle, sinon d'une grande simplicité, du moins d'une régularité quasi géométrique. Or, qui ne voit que cette régularité serait détruite par un équilibre aussi peu naturel?

Peut-être serait-on tenté d'objecter que dans le grand Commos des *Choéphores*, un système anapestique répond à ún autre système, bien qu'il en soit séparé par un intervalle d'environ soixante vers[1], groupés eux-mêmes en strophes et en antistrophes. Ce rapprochement serait des plus malencontreux, car au lieu d'étayer la construction sur la solidité de laquelle on a des doutes, il servirait au contraire à l'ébranler et à la renverser. L'intervalle entre la strophe et l'antistrophe importe peu: il peut aller jusqu'à plusieurs centaines de vers[2]. Au contraire, la symétrie de l'ensemble doit pouvoir se dessiner. Elle est merveilleuse dans le Commos des *Choéphores;* dans celui que j'étudie, elle laisse à désirer. La conclusion nécessaire, c'est que le texte a été altéré.

S'il n'y avait pas en effet quelque pédanterie à tenter une comparaison facile, on pourrait dire que les parties lyriques de la tragédie sont toujours disposées, chez Eschyle, comme les colonnes d'un temple antique. Quel que soit l'ordre d'architecture auquel elles appartiennent, l'espace qui les sépare ne varie pas. Le temps peut en avoir abattu quelques-unes, il peut avoir effacé du sol jusqu'aux vestiges de leurs fondements: celles qui sont encore debout indiquent elles-mêmes la place, le diamètre, la hauteur de celles qui ont disparu.

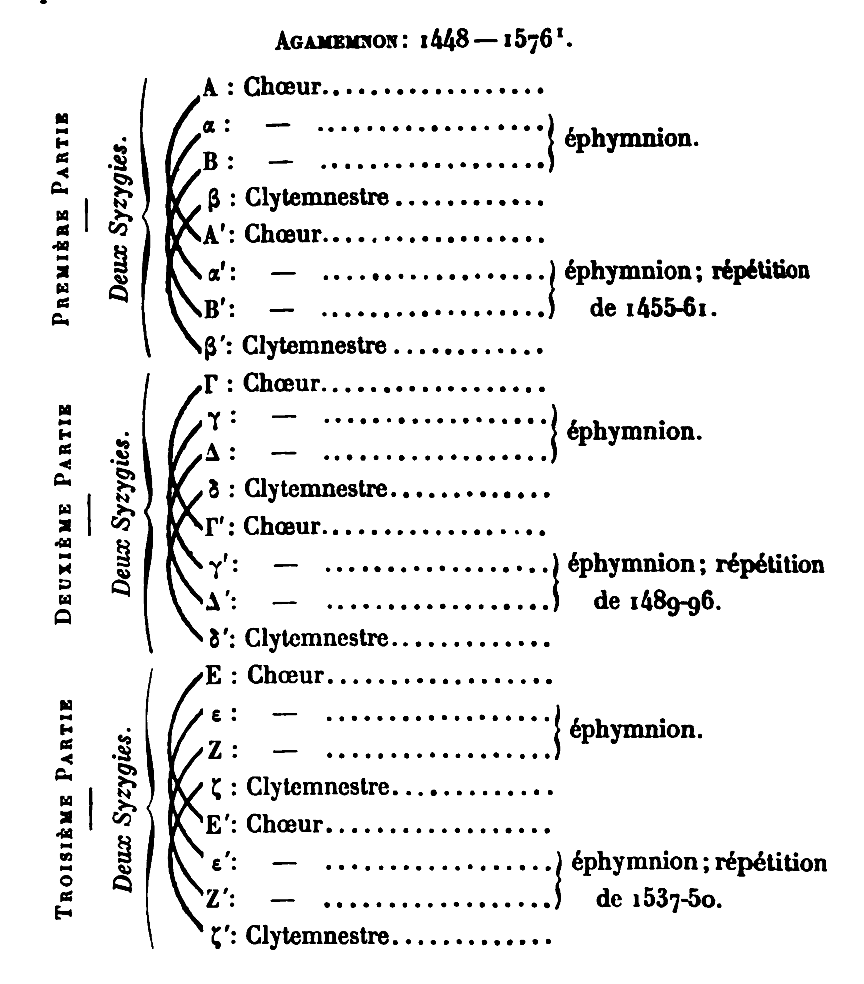
Ici, le centre de l'édifice lyrique a été conservé intact; les deux ailes sont en ruines. On doit donc se garder de trouver un plan régulier dans le désordre de leurs débris: ces pierres sont éparses au hasard. Si l'on veut rétablir toute la colonnade dans son harmonie primitive, il faut au contraire reconstruire la partie ruinée sur le modèle de celle que le temps a épargnée.

Or, dans la troisième et dans la quatrième Syzygies, des vers lyriques et des systèmes anapestiques se succèdent huit fois en se répondant de

1. *Choéphores*, 340-4 = 400-4. *Infra*, p. 188.
2. Cf. *Hippolyte*, 362-72 = 669-79; *Rhésos*, 131-36 = 195-200; 454-66 = 820-32.

quatre en quatre. Le premier système γ et la seconde strophe Δ sont répétés après la première antistrophe Γ′. Il faut donc de toute nécessité que la même disposition se retrouve dans la première et dans la dernière partie de l'édifice. Cette restauration donne le dessin général qui suit :

Agamemnon : 1448—1576[1].



Ce Commos ainsi retouché est composé de trois tiers semblables, de chacun deux Syzygies entrelacées. Celui de l'*Antigone* est moins étendu,

1. AA′ : mélange de vers logaédiques, iambiques et trochaïques. — BB′ : logaèdes et côla trochaïques. — ΓΓ′ : logaèdes et côla iambiques. — ΔΔ′ : logaèdes. — EE′ : iambes, mais 1531, 1561 sont des logaèdes. — ZZ′ : logaèdes. — αα′, ββ′, γγ′, δδ′, εε′, ζζ′ : anapestes.

mais il lui ressemble. Encore Eschyle, en n'employant qu'un seul acteur, qu'il oppose selon son habitude à l'orchestre, et en intercalant des refrains dans son thrène, fait-il preuve d'un art moins raffiné.

Cette répétition de l'ἐφύμνιον a déjà été admise par un certain nombre d'éditeurs [1]; d'autres l'ont repoussée. Un de ces derniers, M. Weil, qui a plus que personne contribué à établir le texte d'Eschyle, n'a pu se résoudre à l'accepter, parce que Clytemnestre, dit-il, répond au chœur comme si elle ne l'avait pas entendu [2]. La gravité de cette objection sera peut-être atténuée dans ce qui suit:

En général, le refrain d'Eschyle, comme celui de la chanson moderne, est en situation après le premier couplet, pour lequel surtout il a été fait, et s'adapte assez mal aux autres. Dans un Stasimon des *Euménides* [3], les copistes l'ont oublié après la seconde et la troisième antistrophes, et l'on aurait mauvaise grâce à nier qu'il ne s'y rattache guère. On a eu cependant raison de le rétablir.

Ce manque de cohésion avait déjà été observé dans l'antiquité. Aristophane n'a pas hésité à parodier les ἐφύμνια d'Eschyle [4]. Or, s'il ne faut pas trop se fier aux critiques qu'il adresse à Euripide, il est en somme assez favorable au vieux poète pour ne pas lui imputer une imperfection imaginaire. Le jugement du comique doit diriger le nôtre; irrespectueuses dans la forme, ses railleries ne portent pas à faux: elles autorisent nos réserves. Le défaut existe; d'ailleurs, il était inévitable.

Le refrain était composé après la strophe. Il ne pouvait pas changer. Dans le mouvement général, il restait immobile. Si la pensée faisait dans l'antistrophe quelques pas en avant, il était distancé par elle. Quand on le reprenait, il n'y avait pas suite, mais recul dans le développement. Ainsi l'esprit de l'auditeur, entraîné par les idées du poète comme dans un flot, était heurté par leur arrêt subit et contrarié

1. Entre autres par Kirchhoff, dans son édition d'Eschyle, et par Wecklein, dans celle de l'*Orestie*. — L'emploi de ces refrains se trouve encore dans le Duo scénique des *Sept contre Thèbes*. Je laisse de côté les Stasima.

2. Préface de son édition d'Eschyle (Teubner, 1884 et 1889), p. X: Neque a me impetrare potui ut post v. 1474 iterarem vv. 1455-1461, post v. 1566 vv. 1537-1550. Haec qui inserunt injuriam faciunt poetae surdamque nobis exhibent Clytaemnestram, ut quae chorum collaudet ob sententiam mutatam, quum ille in eadem sententia eisdem verbis iterum prolata obstinate permaneat.

3. *Euménides*, Stas. I, strophes B B'. Γ Γ'. (346-59 = 360-67, 368-76 = 377-80).

4. *Grenouilles*, 1264 sqq. Voir la note de Kock sur ce passage.

dans l'élan qu'elles lui avaient donné par ce brusque retour en arrière.

Cela est si vrai que dans la troisième et dans la quatrième Syzygies, dont la disposition est indiscutable, il s'en est fallu de fort peu que la répétition du refrain n'ait encore été supprimée. Après avoir déclaré à Clytemnestre, dans l'antistrophe Γ' (1505-12), que personne ne voudrait attester qu'elle est innocente du meurtre de son époux, le chœur revient dans l'ἐφύμνιον γ' Δ' (1513-20) sur la mort de son roi bien-aimé. Or, la réponse que fait Clytemnestre en cet endroit (δ' = 1521-29) ne se rattache pas au refrain, mais à l'antistrophe Γ' qui le précède, puisque voyant qu'elle ne peut rejeter la responsabilité de son crime sur le Génie fatal aux Atrides, elle a recours à un autre argument qui en diminue l'horreur : « Après tout, dit-elle, Agamemnon n'a-t-il pas tué Iphigénie, sa fille? Il a expié sous les coups mortels du fer, le crime qu'il avait le premier commis. »

Les lecteurs anciens avaient remarqué ici même que les idées ne se suivaient pas. Un interpolateur, d'ailleurs fort maladroit, voulut relier la réponse de Clytemnestre à la strophe du chœur[1] : sa grossière retouche a été avec raison effacée par Seidler.

La répétition du refrain γ'Δ' n'amène donc pas les anapestes de l'acteur. Personne cependant n'oserait dire qu'il faille la retrancher. Elle nous a été conservée par les manuscrits, bien que le lien qui la rattache à ce qui suit, soit déjà assez lâche. Ailleurs elle a été supprimée, parce que la suite des idées semblait rompue par son maintien : c'est aux modernes à la rétablir.

La rigueur de la forme lyrique a donc nui à la pensée de l'écrivain ; mais il ne faut pas exagérer le défaut, d'ailleurs véritable. Nous devons bien nous dire, en effet, que la lecture de ce Commos ne produit pas sur notre esprit l'impression que ressentaient à la représentation du drame les spectateurs de 458. Il est certain que les refrains[2] n'étaient pas récités et chantés comme les strophes du chœur[3] et les systèmes

1. *Agamemnon*, 1521, 2 :

Οὔτ' ἀνελεύθερον οἶμαι θάνατον
τῷδε γενέσθαι.

Ces anapestes nient donc la pensée contenue dans les vers qui les précèdent immédiatement.

2. α, Β. α', Β'. γ, Δ. γ', Δ'. ε, Ζ. ε', Ζ'.

3. Α, Α'. Γ, Γ'. Ε, Ε'.

de Clytemnestre[1]. C'est ce qu'il ne faut jamais oublier. Wecklein[2] suppose avec assez de vraisemblance que le chœur était divisé en στοῖχοι. Chaque couple de strophes[3] aurait été chantée par quatre choreutes. Dans les refrains, le coryphée, selon son habitude, récitait les anapestes[4], et la partie lyrique qui les suivait[5] appartenait au chœur entier.

Cette hypothèse admise[6], comme les trois couples de strophes : A, A'. Γ, Γ'. E, E' ont une importance particulière dans la marche des idées, puisqu'elles amènent les réponses de Clytemnestre, celle-ci, debout au milieu de la scène, se tournait chaque fois vers le στοῖχος, auquel elle s'adressait[7]. Les spectateurs voyaient donc par son jeu même où allaient ses paroles. La réponse anapestique de l'acteur : β, β'. δ, δ'. ε, ε' leur rappelait la strophe de l'orchestre. Pareille chose a lieu tous les jours. Du haut de la tribune, un orateur réfute dans nos assemblées les arguments de chacun de ses adversaires, en se tournant vers eux. Tous les auditeurs se rappellent l'accusation, lorsqu'ils entendent la défense. Il n'est pas nécessaire que l'une suive l'autre. Plusieurs orateurs ont pu parler dans l'intervalle : leurs discours sont oubliés un instant.

Il est temps d'appeler l'attention du lecteur sur un Commos de l'*Électre* de Sophocle, dont on n'a pas encore compris, pour diverses raisons, la véritable disposition. Tous les éditeurs ou métriciens que je connais[8], admettent en effet des lacunes que les manuscrits n'indiquent pas. Je marque d'abord la manière dont ils le construisent : on verra où est l'erreur en comparant ce dessin avec les autres.

1. β, β'. δ, δ'. ζ, ζ'.
2. Édition de l'*Orestie*, Leipzig, 1888. Note au vers 1449.
3. A, A'. Γ, Γ'. E, E'.
4. α, α'. γ, γ'. ε, ε'.
5. B, B'. Δ, Δ'. Z, Z'.
6. M. F. Maury, dans sa thèse latine déjà plusieurs fois citée, approuve l'opinion de Wecklein.
7. Chacun de ces στοῖχοι était de quatre choreutes, puisque le chœur de l'*Agamemnon*, comme on le voit par les vers 1344 sqq., était composé de douze personnages. Dans ces chœurs primitifs, le coryphée jouait en même temps le rôle de parastate. Cf. A. Müller, *op. cit.*, p. 208.
8. Otto-Jahn, Schneidewin-Nauck, Dindorf-Mekler, Tournier, Westphal (*Proleg. zu Aeschylus*, p. 151), H. Gleditsch (*Cantica*, p. 62 sqq.).

ÉLECTRE : 1398—1441.

α : Électre. Chœur. Él. Ch. Él. Clytemnestre. Él.
A : Chœur.
β : Clyt. Él. Clyt. Él.
B : Chœur.
γ : Clyt. Él. Clyt. Él.
Γ : Chœur.
α′ : *Chœur. Électre. Oreste. Électre. Oreste.*
A′ : Chœur.
β′ : *Électre. Oreste. Électre.*
B′ : Chœur.
γ′ : Oreste. Électre. Or. Él.
Γ′ : Chœur.

Un personnage, ai-je dit[1], ne peut pas, dans un antépirrhème, ne prendre qu'une partie du rôle que remplissait un autre personnage dans l'épirrhème. Si donc dans α′ le chœur, ou plus exactement le coryphée, remplace Électre, et si Électre remplace le chœur, Oreste ne saurait intervenir que pour remplacer Clytemnestre. C'est ce qui n'a pas lieu. Cette raison seule prouve que le schème précédent est faux.

D'ailleurs le nombre des vers récités ne s'accorde pas. L'antépirrhème α′ ne répond pas à l'épirrhème α. Les difficultés sont aussi inextricables dans β et β′. On admet, il est vrai, que le manuscrit a des lacunes: c'est un expédient trop commode. Elles ne sont pas justifiées par le sens. Tout, au contraire, se suit avec régularité. J'ose le dire sans hésitation, ces lacunes n'ont jamais existé, et il est possible de mettre le texte en ordre, sans y changer une seule syllabe.

Je remarque d'abord que dans le type de thrène que j'étudie, l'épirrhème ne précède pas la strophe. Je ne sais si cette disposition se rencontre dans la tragédie. Les vers 1398-1406 formaient un dialogue ordinaire entre Électre et le chef du chœur. Il devait être tenu à demi-voix, parce que le moindre bruit, en cet instant décisif, pouvait perdre les deux enfants d'Agamemnon, ses vengeurs. Le débit mélo-

1. Voir au commencement de ce chapitre, p. 139.

dramatique aurait été trop dangereux. Le joueur de flûte se taisait : les sons de son instrument auraient pu donner l'alarme aux gens du palais. Quand, au contraire, les cris de Clytemnestre retentissaient derrière la scène[1], Électre, sûre de la punition de sa mère, élevait un peu la voix et demandait à l'orchestre s'il avait entendu quelque chose. La réponse qui lui était donnée commençait le Commos qui suit, auquel il ne manque en réalité que sept syllabes pour être irréprochable[2].

ÉLECTRE : 1407 — 1441[3].

A :	Chœur				1407
α :	Clyt. (1).	Él. ($\frac{1}{2}$).	Clyt. ($\frac{1}{2}+\frac{1}{2}$).	Él. ($\frac{1}{2}+1$).	1409-12
B :	Chœur				1413-14
β :	Clyt. ($\frac{1}{2}$).	Él. ($\frac{1}{2}$).	Clyt. ($\frac{1}{2}$).	Él. ($\frac{1}{2}$) ...	1415-16
Γ :	Chœur				1417-21
γ :	Chœur. Électre. Oreste. Électre. Oreste				1422-27
A' :	Chœur				1428
α' :	....	Él. ($\frac{1}{2}$).	Oreste ($\frac{1}{2}+\frac{1}{2}$).	Él. ($\frac{1}{2}+1$).	1429-32
B' :	Chœur				1433-4
β' :	Oreste ($\frac{1}{2}$).	Él. ($\frac{1}{2}$).	Oreste ($\frac{1}{2}$).	Él. ($\frac{1}{2}$) ...	1435-6
Γ' :	Chœur				1437-41

Sophocle a donc entrelacé trois Syzygies et supprimé, comme dans son *Œdipe-Roi,* l'antépirrhème de la dernière. Électre garde son rôle dans les antépirrhèmes. Quant à Oreste, qui entre en scène au vers 1422, avec Pylade, personnage muet[4], il ne prend dans la seconde moitié du Commos que la partie de Clytemnestre, *qui comptait dans la mesure.* Cette restriction importante mérite explication.

On sait que les héros des tragédies grecques sont le plus souvent tués dans la coulisse. Horace a fait une loi de cette habitude[5]. Peut-être néanmoins son témoignage a-t-il fait naître chez les modernes quelques

1. 1404-5 : Αἰαῖ, ἰὼ στέγαι
φίλων ἔρημοι, τῶν δ' ἀπολλύντων πλέαι.

2. Clytemnestre commence donc par un monomètre dochmiaque, qui est intercalé dans des trimètres ; cf. *Ajax,* 333, 336, 339 ; *Électre,* 1160-2 ; *Philoctète,* 785, 787, 790, 796, 804.

3. A, A'. Γ, Γ' : str. iambiques. — B, B' : str. logaédiques. — α α' : quatre et trois trimètres, dont l'un (1432) est mutilé. — β, β' : deux trimètres. — γ : six trimètres.

4. Καὶ μὴν πάρεισιν οἵδε, dit le coryphée en les apercevant.

5. *Ad Pisones,* 179 sqq.

idées fausses. Il semble, en particulier, que l'on se soit trompé sur les raisons de la réserve athénienne. On a dit que l'art grec évitait de tomber dans un réalisme que l'on qualifie de grossier, et l'on a soutenu qu'il dérobait adroitement la vue toujours brutale de la mort, pour que l'âme des spectateurs ne descendît pas un instant des régions sereines où l'on se plaît à le confiner.

Cette explication n'est peut-être pas très juste. Outre que la mort, dans laquelle les Grecs voyaient moins de mystère que nous, s'est parfois étalée sur le théâtre de Bacchus, Eschyle, Sophocle et Euripide, suivant une coutume constante, n'ont jamais épargné à leur public les cris d'agonie de leurs personnages[1]. On ne voit pas le mourant s'affaisser sur la scène, mais on l'entend se débattre dans les derniers mouvements de la vie qu'on lui arrache. Les nerfs des spectateurs devaient être aussi violemment secoués par ses plaintes que par la vue de ses convulsions suprêmes. Notre tragédie a toujours eu plus de tenue. A tort ou à raison, les spectateurs du XVIIe siècle, gens de bon ton et de mœurs polies, n'auraient pas supporté des émotions qui ne répugnaient pas au goût moins raffiné de la foule athénienne. Agamemnon dans son bain fatal[2], Clytemnestre égorgée par son fils, les enfants de Médée fuyant éperdus le couteau maternel[3], n'expirent pas avec cette décence qu'ont toujours observée les mourants silencieux de Racine[4].

Ici, en particulier, une scène atroce se joue, il est vrai, dans le palais, mais le poète a grand soin que nous n'en perdions aucun détail. Les cris de la victime, qu'on frappe à coups redoublés, arrivent distincts à nos oreilles. Clytemnestre est poursuivie par Oreste. Il va la tuer. Elle appelle Egisthe à son secours :

Οἴμοι τάλαιν'· Αἴγισθε, ποῦ ποτ' ὢν κυρεῖς[5];

1. On ne tue personne sur la scène, parce que « c'était un lieu sacré, presque un temple. Tout s'y passait sous l'œil des dieux. La pureté divine aurait été souillée par un assassinat ou un suicide, même fictifs. » M. Croiset, *Histoire de la Littérature grecque*, III, p. 124.

2. Eschyle, *Agamemnon*, 1343 et 1345.

3. Euripide, *Médée*, 1271, 1277 et 78.

4. Même dans *Bajazet*, Racine a été plus timoré que ses maîtres de la Grèce. Il nous dit bien dans sa *Préface* n'avoir rien changé aux mœurs des Turcs; mais quand l'amant d'Atalide, chassé de l'appartement de Roxane, tombe dans les mains des muets, qui l'attendent à la porte, on n'entend aucun cri ni aucune plainte du malheureux.

5. *Électre*, 1408.

Ce vers est récité en dehors du rythme général. Le contraire aurait été absurde. Il retentit à l'improviste, parce que l'épouse adultère d'Agamemnon vient de tomber dans un piège inattendu. Aussi ce trimètre entier, qui forme un tout métrique, n'a rien dans l'antistrophe qui lui réponde.

Au contraire, les fragments iambiques que prononce la malheureuse dans ce qui suit, font partie intégrante du Commos : Oreste y répond dans la seconde moitié, syllabe pour syllabe. Les iambes de la mère s'ajoutent à ceux de la fille pour former des trimètres complets. Il s'établit un dialogue entre l'acteur qui est sur la scène et celui qui est dans la coulisse. La victime supplie son meurtrier d'avoir pitié d'elle. Électre, de peur qu'Oreste ne faiblisse à la vue du sein maternel, fait valoir un argument sans réplique. Toute pitié est hors de saison :

ΚΛ. Ὦ τέκνον, τέκνον,
οἴκτειρε τὴν τεκοῦσαν. ΗΛ. ἀλλ' οὐκ ἐκ σέθεν
ᾠκτείρεθ' οὗτος, οὐδ' ὁ γεννήσας πατήρ.

Chaque coup du fils arrache un gémissement à la mère, auxquels répondent les souhaits féroces de la fille :

ΚΛ. Ὤμοι πέπληγμαι. ΗΛ. παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν[1].
ΚΛ. ὤμοι μάλ' αὖθις. ΗΛ. εἰ γὰρ Αἰγίσθῳ γ'ὁμοῦ[2].

Ce dialogue, comme on le voit, atteint à un degré d'horreur que les modernes, dans leurs brutalités les plus risquées, ne semblent pas avoir dépassé.

La seule irrégularité de tout le thrène consiste dans la chute de sept syllabes au vers 1432. Ce n'est pas une raison suffisante pour que l'on rejette la construction que j'indique. Ici, comme ailleurs, la lacune se trouve dans les iambes[3]. Les copistes ne croyaient peut-être pas qu'ils

1. Ce vers est un peu cruel pour une fille; mais c'est une fille depuis longtemps enragée contre sa mère. (*Note marginale de Racine, édit. P. Mesnard*, t. VI.)

2. Le *Laurentianus* porte : εἰ γὰρ Αἰγίσθῳ θ'ὁμοῦ. Il semble que ce τε provient d'une faute de copiste : il en faudrait un second. D'où Hermann : Αἰγίσθῳ γ'ὁμοῦ. D'autres : Αἰγίσθῳ δ'ὁμοῦ. Cf. Kühner, *Ausführliche Grammatik der Griechischen Sprache*², § 520, Anmerk. 4.

3. Cf. plus haut les thrènes de l'*Antigone* : 1261-1346, et de l'*Ajax* : 879-973. Au vers 882 de l'*Œdipe à Colone*, il manque cinq syllabes.

se répondaient comme les vers lyriques qui les précèdent. Leur erreur est d'autant plus explicable que cet équilibre des trimètres est troublé par un artifice, insolite. Le manuscrit néanmoins doit être suivi.

Vient un thrène de l'*Andromaque* d'Euripide. Voici comment je le disposerais :

ANDROMAQUE : 1197 — 1225[1].

A : Chœur. Pélée	1197-1202
α : Chœur	1203
B : Pélée	1205-7
β : Chœur	1208
Γ : Pélée	1209-12
A′ : Chœur. Pélée	1213-17
α′ : Chœur	1218
B′ : Pélée	1219-20
β′ : Chœur	1221
Γ′ : Pélée	1222-25

La forme que donne Nauck est inadmissible[2]. Un Commos de ce type doit toujours être groupé harmonieusement. On ne comprend donc pas le rejet de la seconde antistrophe B′, après la troisième couple ΓΓ′, surtout si la première paire AA′ est simplement ordonnée. Rossbach et Westphal me paraissent avoir raison contre le savant éditeur d'Euripide. Ce thrène doit être composé de trois Syzygies entrelacées, dont la dernière n'a plus d'épirrhème[3].

Ainsi tout peut être remis en ordre avec de légères modifications du texte. Il n'en est pas de même pour la Parodos des *Héraclides*. Ici

1. AA′, BB′, ΓΓ′ : str. iambiques. — αα′, ββ′ : un trimètre iambique ; cf. R. et W., pour le texte (*Griech. Metrik*, p. 286, 7), et rapprocher ce que dit Wilamowitz (*Herakles*, II, p. 210 sq.) de la forme extérieure des constructions lyriques des Grecs.

2. Schème : A, A′. B, Γ, Γ′, B′, ou si l'on décompose les différents éléments constitutifs : A, A′. α, B, β, Γ, Δ, Δ′, α′, B′, β′, Γ′.

3. Cf. *Œdipe à Colone*, 833-43 = 876-85. *Supra*, p. 146.

l'altération est plus profonde. Voici comme il semble que Nauck la construise :

HÉRACLIDES : 73 — 110.

α : Chœur.
A : Iolaos.
β : Chœur (lacune d'un trim.), Iolaos.
B : Chœur.
γ : Iolaos.
Γ : Chœur.
δ : Iolaos.
Δ : Chœur.
α' : Iolaos.
A' : Chœur.
β' : Iolaos. Coprée.
B' : Chœur.
γ' : Coprée.
Γ' : Chœur.
δ' : Coprée.

Ce schème est faux, pour une raison qui prime les autres : si dans la seconde Syzygie : β. B. β'. B' la suite des personnages est pour la partie strophique : Chœur, Iolaos, Chœur, elle ne peut être pour l'antistrophique : Iolaos, Coprée, Chœur[1].

Est-ce à dire que cette Parodos soit ἀπολελυμένη? On serait tenté de le croire si l'on n'examinait que le commencement de ses deux moitiés ; mais l'alternance presque complète des deux trimètres et l'équilibre absolu des dochmiaques empêchent d'avoir recours à cet expédient. D'ailleurs les *Héraclides* sont une des anciennes tragédies d'Euripide. On en place généralement la date entre 430 et 425. A cette époque, la forme libre n'était usitée que par exception.

Je crois qu'il faut d'abord reconstituer, du moins dans ses traits

1. Elle devrait être : Iolaos, Coprée, Iolaos. Or, le vers 77 appartient nécessairement au chœur ; cf. le schème de l'*Œdipe-Roi*, 649-696 : A : Chœur, *Œdipe*, Chœur. — α : *Œdipe*, Chœur, *Œdipe*. — A' : Chœur, *Jocaste*, Chœur. — α' : *Jocaste*, Chœur, *Jocaste*.

générale la mise en scène de cette partie lyrique, pour en comprendre la forme. Iolaos, protecteur des enfants mâles d'Héraclès, vient d'être maltraité par Coprée, héraut d'Eurysthée. Le vieillard, tombé aux pieds de Zeus ἀγοραῖος, appelle au secours. Le chœur, composé de vieillards de Marathon, se hâte d'accourir. La Parodos des *Héraclides* se jouait donc sur la scène[1]. L'un des parastates, aussitôt qu'il peut être aperçu par les spectateurs, élève la voix : « Eh bien! eh bien! dit-il, quel est ce cri qui vient de retentir près de l'autel? Quel malheur nous présage-t-il? »

Ἔα, ἔα· τίς ἡ βοὴ βωμοῦ πέλας
ἵστησι; ποίαν συμφορὰν δείξει τάχα;[2]

A ce moment, tout le chœur entoure Iolaos, et le *coryphee*, s'adressant aux quatorze choreutes, chante : « Voyez ce faible vieillard renversé sur le sol, l'infortuné! »

Ἴδετε τὸν γέροντ' ἀμαλὸν ἐπὶ πέδῳ
χύμενον· ὦ τάλας.

L'autre parastate interroge alors la victime étendue à terre :

Πρὸς τοῦ ποτ' ἐν γῇ πτῶμα δύστηνον πίτνεις;

Ainsi l'équilibre lyrique ne commence qu'au vers 75, et les trois dochmiaques ne doivent pas être attribués à Iolaos mais au chef du chœur. Dans tout le reste de la tragédie, aucun des acteurs ne chante une seule syllabe. Il serait donc étrange que ces deux vers seuls fussent attribués à l'un d'entre eux.

Si maintenant, comme l'a très bien vu A. Kirchhoff[3], on a soin de réduire les vers 97, 8, en un seul, que voici :

Μὴ θεῶν ἀποσπασθέντες εἰς Ἄργος μολεῖν.

on trouve la disposition suivante :

1. Comparez entre autres celle du *Prométhée* et de l'*Oreste*.
2. *Héraclides*, 73-4.
3. *Euripidis tragoediae*, Berolini, 1855, II, p. 492. Le vers 97 est une répétition du vers 222.

HÉRACLIDES : 75 — 110[1].

Quatre Syzygies.
L'antistrophe de la dernière ne nous a pas été conservée.
L'antépirrhème final n'a jamais existé.

A : Coryphée	75-6
α : 2e Parastate (1 v.). Iolaos (2 v.)	77-9
B : Coryphée	80-3
β : Iolaos	84-5
Γ : Coryphée	86-7
γ : Iolaos	88-9
Δ : Coryphée	90-92
δ : Iolaos	93-4
A' : Coryphée	95-6
α' : Iolaos (1 v.). Coprée (2 v.)	97-100
B' : Coryphée	101-4
β' : Coprée	105-6
Γ' : Coryphée	107-8
γ' : Coprée	109-110
?Δ' : Coryphée *(lacune)*.	

Le chef du chœur chante seul les vers lyriques, ce qui est naturel, et dans le premier antépirrhème Iolaos peut répondre au deuxième parastate, comme Coprée à Iolaos.

Il subsiste encore une difficulté, puisqu'après le vers 110 le coryphée devrait chanter une pentapodie iambique, suivie de trois dochmiaques. Or, le texte lui attribue trois trimètres. Ce qui peut expliquer cette erreur des manuscrits, c'est la longueur et l'enchevêtrement de ce dessin épirrhématique. Partout ailleurs les unités composantes ne s'élèvent pas au delà de douze.

B. L'ÉPIRRHÈME EST ANAPESTIQUE.

Le lyrisme de la tragédie grecque ne cessa jamais d'élargir ou de briser les entraves qui gênaient son libre épanouissement. Le Commos

1. A A' : un dim., un monom. dochmiaques. — B B' : un trimètre et une pentapodie iambiques, suivie d'un monom. et d'un dim. dochmiaques. — Γ Γ' : un monom. et un dim. dochmiaques. — Δ : une pentapodie iambique, un dim. et un monom. dochmiaques. — Tous les épirrhèmes et antépirrhèmes sont des distiques, sauf α α', qui comprennent chacun trois trimètres.

entrelacé est déjà un moule moins étroit pour la pensée que celui qu'affectionnait Eschyle. L'équilibre antistrophique auquel le vieux poète soumettait tous ses iambes, n'est plus aussi rigoureux chez son successeur. L'abondance des idées a rompu en plusieurs endroits ce lien trop serré. C'était la partie faible de l'ensemble sur laquelle porta tout leur effort : elle céda sous leur poussée.

Sophocle et Euripide ne se contentèrent pas de cette demi-liberté. On trouve chez eux un autre type de Commos où l'iambe épirrhématique est remplacé par l'anapeste. Ce mètre, le plus libre de tous ceux que les Grecs ont connus, lorsqu'ils l'emploient en systèmes, n'était pas asservi aux lois de l'égalité binaire. Les antisystèmes ne répondent donc jamais, à moins de raisons particulières et exceptionnelles, aux systèmes qui suivent la strophe. Toute la peine que les modernes se sont donnée pour les soumettre aux règles de l'équilibre[1], n'a jamais abouti qu'à montrer combien ils y sont rebelles.

La symétrie des épirrhèmes iambiques est donc délaissée. La suite des personnages n'est plus fixée à l'avance. Aucun ordre ne contraint celui-ci à réciter des anapestes plutôt que celui-là. Après l'antistrophe, ou même après la strophe, il leur est loisible de parler ou de se taire. Le poète est libre de suivre son caprice et d'agir à sa guise.

Chez Sophocle, le premier Commos de ce genre se trouve dans la plus ancienne de ses tragédies.

AJAX : 201 — 262[2].

Prélude : Tecmesse, Coryphée. Tecmesse.

A : Chœur. α : Tecmesse. A' : Chœur. β : Tecmesse.

Ce thrène est précédé d'une introduction anapestique que récitent Tecmesse et le coryphée. On a prétendu qu'elle était mésodique[3]. Cela

1. C'est un défaut dans lequel est souvent tombé Zielinski, *op. cit.*, p. 223 sqq., où il expose sa *Théorie de la composition épirrhématique*. Il est impossible de trouver dans bien des cas la régularité qu'il indique.

2. Le prélude est formé de trois systèmes de 7, 6 et 7 éléments anapestiques. — A A' : 221-232 = 245-256 : la plupart des κῶλα de ces strophes sont des tétrapodies logaédiques. — α 12, β six éléments anapestiques.

3. H. Gleditsch, *Cantica*, p. 7 sqq.

paraît douteux. Quand les anapestes sont antistrophiques, les monomètres, comme on le verra dans un passage des *Euménides*[1], se répondent exactement. Cette règle n'est guère violée que dans le cas où un silence de huit unités de durée devait produire un effet quelconque[2].

Ce dialogue est suivi du Commos. On a voulu que les anapestes du coryphée dans le prélude fussent égaux à ceux que Tecmesse prononce après l'antistrophe de l'orchestre[3]. Il est inutile de montrer que cette opinion ne peut se soutenir.

Quand deux personnages interviennent, toute symétrie est négligée. On peut s'en convaincre par l'examen de la Parodos qui suit. La première partie suffira.

Œdipe a Colone : 117 — 206[4].

A : Chœur. α : Œdipe. Chœur. Œdipe. Chœur. Œdipe.
A'. — β : Œdipe. Antigone. Œd. Ant. Œd. Ch.
B : Œd. Ch. Œd. Ch. Antig. ? ? ? Ch. γ : Œd. Ch.
B'. — — — — — Œd. Ant. Œd. Ch.

Je rappellerai aussi celle du *Philoctète*, tragédie de la vieillesse de Sophocle.

Philoctète : 135 — 218[5].

A : Chœur. α : Néoptolème.
A' — β : Néoptolème. Chœur. Néoptolème.
B —
B' — γ : Néoptolème.
Γ : Chœur. Néoptolème. Chœur.
Γ' — — —

1. 916-1020; cf. *infra*, p. 186 sq.
2. Voir la Monodie de l'*Électre* de Sophocle, où le monomètre 116 répond au dimètre 99. J'ai essayé dans le ch. VI d'expliquer cette anomalie.
3. Autrement dit, 208-213 répondrait à 257-262. Voir J. Stippl, *Zur antistrophischen Responsion der anapästischen Hypermetra bei Sophokles und Euripides*, Gymn. Programm von Eger, 1879, 29 p.
4. α : 138-148 : 10 éléments anapestiques. — β : 170-7 : 8 éléments anapestiques. — γ : 188-93 : 6 éléments anapestiques.
5. α : 144-149 : cinq dimètres anapestiques et un parémiaque. — β : 159-168 : un dimètre, un monomètre, six dimètres, un monomètre anapestiques et un parémiaque. — γ : 191-200 : neuf dimètres anapestiques et un parémiaque. — Cf. p. 51 sqq.

Ainsi les vers lyriques seuls se font équilibre. Dans les anapestes, on procède avec une grande liberté. La seconde strophe B n'a point d'épirrhème, bien que son antistrophe en soit accompagnée. Cette anomalie est une conséquence extrême de l'irrégularité avec laquelle sont disposés les différents éléments de ces constructions.

Déjà dans Euripide, il est fait un plus fréquent usage de ce Commos[1]. Il l'a employé dans l'Épiparodos de l'*Alceste*, dans les Parodoi de la *Médée* et de l'*Ion*. L'auteur du *Rhésos* s'en est aussi servi dans la première partie lyrique de sa pièce. Je donne tous ces schèmes sans insister; les strophes seules sont accouplées; les épirrhèmes et antépirrhèmes ne le sont pas.

ALCESTE : 861 — 934[2].

Prélude anapestique : Admète.

A : Chœur.	Admète.	Ch.	Adm.	Ch.	Adm.	Ch.	Adm.	Ch	α : Admète.
A' —	—	—	—	—	—				β —
B : Chœur.									γ —
B' —									

J'ai déjà mentionné ailleurs ce morceau[3]. Le prélude, pendant lequel défile le chœur, n'a qu'une égalité fortuite avec le couplet que récite Admète après la première strophe.

MÉDÉE : 96 — 213[4].

Prélude anapestique : Médée. Nourrice. Médée. Nourrice.

A :	Chœur.	α : Nourrice. Médée.
A'	—	β : Médée. Nourrice.
B	—	γ : Nourrice.
B'	—	

1. Remarquer que la forme épirrhématique avec entrelacement est très peu usitée dans les dix-sept pièces d'Euripide, tandis que chacune des sept tragédies de Sophocle, sauf les *Trachiniennes* et le *Philoctète*, en contient un ou plusieurs exemples.

2. AA' : 872-7 = 889-94 : str. iambiques. Le vers 877 est gâté, voir l'édition de Weil. — B B' : 903-910 = 926-34 : dactylo-trochées ; cf. R. et W., p. 494. — α : 11, β : 8, γ : 14 éléments anapestiques.

3. Voir page 69 sq.

4. α : neuf, β : treize, γ : vingt éléments anapestiques.

Ion : 184 — 236.

Je renverrai le lecteur au second chapitre de cette étude, où j'ai expliqué l'irrégularité si curieuse de cette Parodos.

Rhésos : 1 — 51 [1].

Prélude anapestique : Chœur. Hector. Ch. Hect. Ch. Hect.
A : Chœur. α : Hector.
A' —

Eschyle a-t-il employé le Commos anapestique, avec les libertés de Sophocle et d'Euripide ? D'ordinaire, il observe dans ses anapestes les mêmes règles que dans ses strophes, et les paroles de ses acteurs sont aussi cadencées que les chants de ses choreutes [2]. Une seule fois cependant il a usé de la même licence.

Prométhée : 114 — 192 [3].

Prélude : Prométhée.
A : Chœur. α : Prométhée.
A' — β. —
B — γ. —
B' — δ. —

Est-ce une imitation de Sophocle ? La date si incertaine du *Prométhée* et la possibilité des retouches laissent la chose indécise.

Quoi qu'il en soit, partout, comme on le voit, les systèmes de ce genre de Commos sont inégaux. Je ne connais qu'une exception, qui se trouve dans l'*Antigone* de Sophocle [4]. Cette Parodos est symétrique, parce que pendant la récitation des anapestes le chœur exécutait après chaque antistrophe des mouvements orchestiques, semblables à ceux qui avaient suivi la strophe. Ailleurs cet équilibre était inutile.

1. Pour la scansion, voir page 39.
2. Cela est surtout remarquable dans l'*Agamemnon*, 1448-1576, voir page 150, et dans les *Choéphores*, 306-422, page 188.
3. α : neuf, β : huit, γ : douze, δ : sept éléments anapestiques. — Cf. p. 34 sqq.
4. Cf. p. 30 sqq. — On peut aussi ajouter la Parodos de l'*Alceste*, mais les épirrhèmes sont en anapestes lyriques.

2. COMMOI MÉSODIQUES.

J'arrive à la plus intéressante de toutes les formes lyriques que l'antiquité ait connues. Héphestion l'a mentionnée[1]. Quand un chant se composait de trois parties, on les disposait quelquefois de façon à ce que la dernière répondît à la première, tandis que la seconde restait isolée. On obtenait donc le dessin suivant:

A. B. A'.

Ainsi la mésode B, qu'entouraient les deux autres strophes AA', était le centre de la construction. Elle était presque toujours écrite en un rythme différent du reste, et comme elle attirait et faisait converger vers elle l'attention des spectateurs, le poète lui donnait fréquemment une importance particulière dans le développement général.

Héphestion ne dit pas que les poèmes mésodiques n'étaient composés que de trois strophes. Il est certain, en effet, que d'autres formes ont existé. Dans toutes les tragédies grecques qui nous sont parvenues, ce groupement n'a même été qu'une seule fois employé[2].

L'ingéniosité des poètes se donna libre carrière. Les complications qu'ils inventèrent sont doubles: ou bien les éléments constitutifs du thrène sont au nombre de cinq, de sept, de neuf, au milieu desquels la mésode occupe la troisième[3], la quatrième[4], la cinquième place[5], ou bien plusieurs péricopes simples (A. B. A'.) se rattachent les unes aux autres par leurs mésodes qui se font équilibre: cette seconde variété ne sera étudiée que plus loin.

1. Dans son περὶ ποιήματος, p. 68, l. 23, 4, des *Scriptores metrici* de Westphal: Μεσῳδικὰ δέ, ἐν οἷς περιέχει μὲν τὰ ὅμοια, μέσον δὲ τὸ ἀνόμοιον τέτακται. Cf. R. Westphal, *Die stichische und systematische Composition der Metra*, dans sa *Metrik*, 2ᵉ édition, II, p. 253 sqq. Ce paragraphe se retrouve abrégé par l'auteur lui-même dans son *Allgemeine Metrik der Indogermanischen und Semitischen Völker*, p. 399 sqq. Berlin, Calvary, 1893.

2. Cf. dans le chapitre VI, l'*Électre* d'Euripide: 112-166. Schème de la Monodie: ΑΒΑ'. ΓΔΓ'.

3. Α, Β. Γ. Β', Α'.

4. Α, Β, Γ. Δ. Γ', Β', Α'.

5. Α, Β, Γ, Δ. Ε. Δ', Γ', Β', Α'.

L'Exodos du *Prométhée* est certainement mésodique ; elle est formée de cinq parties, disposées comme il suit :

PROMÉTHÉE : 1040 — 1093 [1].

α : Prométhée	....	1040-53
β : Hermès	....	1054-62
γ : Coryphée. *Mésode*	....	1063-70
β' : Hermès	....	1071-79
α' : Prométhée	....	1080-93

Les mêmes personnages récitent, dans la seconde moitié de ce Commos anapestique, ce qui répond aux dimètres que le poète leur avait déjà attribués dans la première [2]. La mésode seule appartient au coryphée : c'est l'unique endroit où il intervient, parce qu'il n'y a jamais qu'une mésode dans de semblables groupements.

La cinquième des tragédies d'Euripide qui nous a été conservée contient deux thrènes de ce genre. Je commencerai par le second. dont le dessin est le plus simple.

HIPPOLYTE : 811 — 855 [3].

A : Chœur.
B : Thésée.
α : Chœur. *Mésode.*
B' : Thésée.
A' : Chœur.

1. αα' : 14 éléments anapestiques. Je dois dire que le dimètre 1041 ne répond pas au monomètre 1081. Post σεσάλευται (1081) duos anapaestos excidisse probabiliter conjiciunt Hartung et Meineke, écrit Weil dans son édition du *Prométhée* de 1864. — ββ' : neuf éléments. — γ : huit.

2. αα' : Prométhée. ββ' : Hermès. Cf. Wecklein, *édition du Prométhée*, chez Teubner ; note aux vers 1040-1093.

3. Texte et chiffres de H. Weil. AA' : 811-16 = 852-55 : strophes iambiques et dochmiaques, composées autrement que BB' : 817-33 = 836-51, où chaque distique dochmiaque est suivi d'un distique iambique, excepté dans la partie finale qui est entièrement dochmiaque. Les vers 848-51 attribués par Nauck et d'autres au chœur, ont été rendus à Thésée par Kirchhoff : ils forment la fin de B'. — α : 834-5 : Mésode : un distique iambique.

Je crois qu'A. Kirchhoff découvrit le premier l'économie de ce morceau. Il a été suivi par H. Weil, que Barthold copie[1]. La dernière antistrophe A' du chœur est fort mutilée, mais l'équilibre certain de ce que chante Thésée dans BB' consolide l'édifice. De plus, comme le remarque H. Weil, le développement des pensées est parallèle dans la première et dans la dernière partie, qui sont attribuées au chœur. Le sort de Phèdre et celui de Thésée sont opposés à dessein dans la strophe A et dans l'antistrophe A'. La mésode était récitée avec accompagnement de flûte, comme les distiques iambiques, qui alternent trois fois avec les distiques dochmiaques de B et B'.

L'autre thrène commence le second Épisode de la pièce. On est loin de s'entendre sur le plan d'après lequel il est écrit. Nauck n'y marque aucun équilibre. Kirchhoff ne se prononce pas. H. Weil a bien vu qu'il était symétrique[2]. Je ne sais cependant s'il ne subsiste pas une légère irrégularité dans le schème que l'on peut tirer de son texte.

HIPPOLYTE : 569 — 596.

A : Phèdre	569-70
{B : Chœur	571-3
{β : Phèdre	575-6
{Γ : Chœur	577-80
{γ : Phèdre	581-2
{Γ': Chœur	585-7
{γ': Phèdre	588-90
{B': Chœur	591-3
{ ? ?	
A': Phèdre	594-6

Dans toutes ces constructions, les trimètres se répondent comme les vers chantés; c'est une règle absolue. Or, si ce Commos était antithétique, on serait obligé d'admettre qu'il manque un épirrhème de deux trimètres après la seconde antistrophe B'. Mais à qui devrait-il être attribué? A Phèdre? Il serait assez difficile de le supposer, parce qu'elle

1. *Hippolytus*, chez Weidmann, Berlin, 1880.
2. *Kritische Bemerkungen zu Euripides 'Hippolytos. Rheinisches Museum*, 1867, p. 349-352.

ne passerait pas sans transition de la récitation accompagnée des iambes au chant de la strophe qui les suit[1]. Au coryphée? Cela est insoutenable, parce que dans la moitié initiale, le distique correspondant est récité par le protagoniste.

Tout peut être mis en ordre, sans rien changer au texte excellent de l'éditeur. Il suffit de détacher le distique central[2] de l'ensemble et d'en faire la mésode, autour de laquelle gravitent les huit autres parties composantes, dans l'harmonie qui suit:

HIPPOLYTE : 569 — 596[3].

A : Phèdre	569-70
B : Chœur	571-73
α : Phèdre	575-76
Γ : Chœur	577-80
β : Phèdre. *Mésode*	581-82
Γ': Chœur	585-87
α': Phèdre	588-90
B': Chœur	591-93
A': Phèdre	594-96

Les deux trimètres mésodiques récités par Phèdre expriment la pensée principale du tout: c'est parce que l'on entend le fils de l'Amazone s'irriter au fond du palais contre la nourrice, que le chœur se lamente, et que l'épouse de Thésée se désespère.

Ce Commos est précédé et suivi de quatre vers iambiques qui lui servent comme d'encadrement. L'acteur ne prononce que des iambes, à part les deux dochmii du commencement et de la fin.

Bornons-nous pour l'instant à l'examen de ces trois exemples. Le fameux Commos des *Choéphores* est formé par la réunion de plusieurs styles différents et je ne puis en expliquer ici la savante architecture.

1. Lire dans l'*Oreste* du même éditeur, au vers 1265, la note de G. Hermann. La difficulté est à peu près identique. Il faudrait passer d'un antépirrhème à une autre strophe.

2. 581, 2.

3. A A': un monomètre dochmiaque suivi d'un trimètre iambique. — B B': deux dimètres dochmiaques séparés par un monomètre. — Γ Γ' comme B B'. — α, β, α', partout un distique iambique.

3. COMMOI ENTIÈREMENT LYRIQUES.

Le trimètre iambique n'a jamais été récité sur la scène des Grecs que par des personnages qui pouvaient encore maîtriser leurs émotions[1]. Quand ils étaient emportés par elles, l'iambe faisait place à des rythmes plus agités; on ne récitait plus, on chantait. Aussi tous les différents genres de thrènes étudiés dans les précédents paragraphes ne convenaient pas à la passion véhémente. On ne pouvait pas, sans trop choquer la vraisemblance, faire suivre une strophe lyrique de trimètres en nombre égal, quand la catastrophe affolait l'acteur et lui faisait perdre tout son sang-froid. Le synchronisme dans l'alternance du chant et de la récitation aurait été déplacé, dès que l'âme des personnages était troublée par une suite désordonnée de mouvements brusques et contraires.

Pour traduire cette irrégularité, la tragédie de la fin du ve siècle adopta une forme nouvelle où la loi de l'équilibre traditionnel était négligée. C'était une mesure radicale à laquelle on devait logiquement aboutir. Mais dans les premiers temps, cette liberté n'existait pas. Cependant la symétrie des Stasima ne convenait pas à l'expression des douleurs scéniques.

On se contenta longtemps d'une conciliation. Eschyle, dans les œuvres duquel le lyrisme est ordonné avec une harmonie si rigoureuse. paraît avoir eu le premier l'idée d'attribuer tour à tour le chant des vers à l'acteur et au chœur: l'un et l'autre ne récitent jamais une seule syllabe. La forme est encore antistrophique, mais la similitude des éléments binaires est éparpillée en une foule de petits vers, dont le nombre grandit avec l'émotion des chanteurs. Plus le pathétique s'accroît, plus se multiplient les coupes. On arrive par degrés à une sorte de balbutiement, causé par la violence même du sentiment, qui ne peut plus

1. Cette loi s'applique même aux parties non chantées de la tragédie. Dans une scène fameuse de l'*Électre* de Sophocle, on apporte sur le théâtre l'urne funèbre qui contient les cendres d'Oreste, comme le croit sa sœur. Celle-ci commence un admirable discours iambique, où son amitié fraternelle trouve des accents déchirants. A la fin de ce discours, vaincue par la douleur, Électre éclate en sanglots, et le trimètre est abandonné tant que dure ce moment de faiblesse : 1160-1162.

s'exprimer. Ces exclamations, ces sanglots, ces cris entrecoupés sont déjà imitatifs: la passion à son paroxysme ne parle guère que par monosyllabes. Il est vrai que les phases diverses de ses accès, loin de se suivre deux par deux, ne se ressemblent même pas entre elles.

Ce Commos est le plus expressif de tous ceux qui sont encore antistrophiques. Il se rencontre déjà dans une des plus anciennes tragédies grecques.

PERSES : 922 — 1076 [1].

Prélude anapestique : Coryphée.

A : Xerxès. Chœur.
A' : — —
B : — —
B' : — —
Γ : — —
Γ' : — —
Δ : Xerxès. Chœur. Xerxès. Chœur.
Δ' : — — — —
E : X. C. X. C. X. C. X. C. X. C.
E' : — — — — — — — — — —
Z : X. C. X. C. X. C.
Z' : — — — — — —
H : — — — — — —
H' : — — — — — —
Θ : X. C. X. C. X. C. X. C. X. C. X. C. X. C.

Après une ouverture anapestique, les lamentations commencent. Elles sont contenues dans sept couples de strophes, que suit une épode. Dans les trois premières, qui sont fort simples, le roi chante quelques vers, et le chœur, au lieu de lui répondre par un épirrhème, chante à son tour les plaintes qu'il lui renvoie. Les couplets se

1. AA' : 931-8 = 939-47; BB' : 949-61 = 962-72 ; ΓΓ' : 973-86 = 987-1001 : Anapestes lyriques. Pour le détail, cf. R. et W., p. 160 sq. — ΔΔ' : 1002-1006 = 1007-1013 ; EE' : 1014-1025 = 1026-37 ; ZZ' : 1038-45 = 1046-53 ; HH' : 1054-59 = 1060-5 : str. iambiques avec quelques éléments de forme logaédique ; cf. R. et W., p. 282 sqq.

répondent donc de deux en deux. Les coupes se multiplient dans les strophes qui suivent.

Xerxès vient en scène les habits déchirés[1]. C'est déjà un ancêtre des Télèphe et des Ménélas, héros déguenillés, qui plaisaient à l'humeur désenchantée d'Euripide. Ce n'est pourtant pas dans un esprit semblable qu'Eschyle introduit ce roi dans un si triste appareil. Il a cédé à une raison dramatique : il a voulu mettre sous les yeux des spectateurs une antithèse théâtrale. L'ombre de Darius, évoquée des enfers, est apparue[2] glorieuse, tiare en tête, avec toute la pompe d'un roi d'Asie : il était sage et craignait les dieux. Son fils, impie et téméraire, s'est sauvé avec peine de la plus lamentable défaite : ses vêtements sont en lambeaux. Le contraste est très accusé. L'un représente la grandeur passée de l'empire ; l'autre, sa décadence présente et sa ruine.

Aussi la douleur de Xerxès est-elle aussi grande que le désastre dans lequel il vient de précipiter ses sujets. Après la quatrième couple de strophes, les vieillards du chœur et le roi ne parlent plus que par phrases entrecoupées. L'épode n'est remplie que d'exclamations, de gémissements, de cris plaintifs. Le jeu de l'acteur et des choreutes devait être fort agité. Ceux-ci se frappaient la poitrine, déchiraient leurs habits et, sur l'ordre de leur maître, s'arrachaient même la barbe et les cheveux[3], avec une docilité qui nous surprend.

A vingt-quatre siècles de distance, cette mimique peut paraître exagérée, mais Eschyle avait combattu à Marathon le Mède à l'épaisse chevelure[4], et parmi les spectateurs de son drame, un grand nombre avaient, comme lui, lutté contre l'invasion. Jamais il n'y eut un tel accord entre le poète et ceux auxquels il s'adressait, puisque le premier exprimait à haute voix les sentiments obscurs des seconds. Tous lui étaient reconnaissants de revoir, arrêté et fixé pour jamais, ce moment de leur vie où leur héroïsme anonyme avait triomphé. Après tout, ce

1. Atossa (849 sqq.) dit bien qu'elle va chercher un vêtement convenable pour son fils, mais Weil a montré qu'il fallait, avec Nikitine, rejeter les vers 527-31 après 851 : Xerxès arrive sans l'avoir rencontrée. Si le poète a prêté ce dessein à la mère du roi, c'est uniquement afin d'avoir un prétexte pour l'écarter de la scène. Cf. *Revue des Études grecques* : I. *Remaniement du texte d'Eschyle*, p. 23 sqq.

2. *Perses*, 681 sqq.

3. *Ibid.*, 1056 et 1062.

4. Βαθυχαιτήεις. Voir son épitaphe dans la *Vita* de l'édition H. Weil, 53-6.

fut peut-être leur plus claire récompense; Eschyle a eu raison de ne pas la leur envier.

La mise en scène rendait ce spectacle saisissant. Xerxès ordonne aux choreutes, vers la fin du Commos, de l'accompagner dans son palais [1]. On sait que la scène était réservée aux acteurs, et l'orchestre aux évolutions [2] du chœur. Si Eschyle a fait monter les douze vieillards où se trouvait leur roi, c'était pour faire défiler, autant que le permettait le théâtre grec, la foule des vaincus sous les yeux de leurs vainqueurs, et leur offrir un spectacle dont leur patriotisme pût se glorifier.

Il choisit donc dans cette partie si importante de son drame la forme lyrique la plus expressive. Elle est unique dans son théâtre, du moins avec cette pureté. Partout ailleurs, il la place près d'une autre construction de style différent [3]. C'est qu'alors, comme on le verra, il ménage ses effets.

Sophocle et Euripide ont repris ce genre de thrène dans les situations les plus passionnées. Quelques mots suffiront pour en expliquer la légitimité.

Sophocle, ÉLECTRE : 823 — 870 [4].

A : Ch. Él. Ch. Él. Ch. Él. Ch. Él.
A' : — — — — — — — —
B : Ch. Él. Ch. Él. Ch. Él.
B' : — — — — — —

Électre, après la narration si détaillée du gouverneur [5], ne doute plus que son frère ne soit mort. Clytemnestre vient de quitter le théâtre [6]; elle laisse sa fille accablée. L'indignation que celle-ci ressent

1. Ces vieillards servent de *προπομποί* à l'acteur. Voir la note de l'*édition Teuffel-Wecklein* (Lpz., 1886) au vers 1038. — La fin des *Euménides* est comparable à celle des *Perses*.
2. Le texte est si connu qu'il est superflu de le citer. Il se trouve dans Pollux, IV, 123.
3. *Agamemnon*, 1072-1177. — *Suppliantes*, 836-906.
4. A A' : 823-36 = 837-48 : le commencement 823-6 = 837-9 est choriambique; ce qui suit est en anapestes lyriques. Cf. Gleditsch, *Cantica*, p. 52. — B B' : 849-59 = 860-70 : mélange d'éléments iambiques, anapestiques et logaédiques. Pour le détail, cf. *op. cit.*, p. 53.
5. *Électre*, 680-763.
6. *Ibid.*, 803.

contre sa mère, qui se réjouit de la funèbre nouvelle, est si violente qu'elle l'empêche presque de parler. Le chœur cherche à consoler la malheureuse sans y parvenir.

Ce Commos est composé de deux couples de strophes. Dans la première, Électre pousse quelques exclamations douloureuses. Elles sont à peu près les mêmes dans l'antistrophe que dans la partie à laquelle elle répond[1]. La fin de A, A'. B, B' est marquée par un couplet plus long que les autres. Ce sont deux habitudes constantes dans ce genre de composition.

Cette suite considérable de parcelles, qui ne sont le plus souvent que des exclamations dissyllabiques, est encore plus remarquable dans les deux morceaux qui suivent :

Œdipe a Colone : 510—548[2].

A :	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.	Ch.	
A' :	Œd.	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.	
B :	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.	Ch.	Œd.
B' :	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Le chœur brûle du désir d'entendre de la bouche même d'Œdipe l'énumération de ces crimes dont on parle de tous côtés. Il profite de l'absence d'Ismène pour interroger le vieillard avec insistance. Œdipe ne répond d'abord que par des gémissements. Quand il se résout enfin à parler, il n'émet que des mots, entrecoupés des exclamations pleines d'horreur et d'épouvante de l'orchestre. Ce Commos, formé de quatre parties constitutives, est une sorte de chant dialogué où ne sont jamais attribués au chœur ni à Œdipe plus de deux vers.

On a vu que dans les antistrophes un acteur pouvait remplacer un autre personnage de la scène ou de l'orchestre, à condition qu'il prît tout le rôle que celui-ci jouait dans la strophe[3]. Cet échange a lieu dans la première moitié de ce Commos avec la régularité désirable. Pareil fait se rencontre encore une fois dans la même tragédie.

1. Cf. Zambaldi, *Metrica*, p. 641 sq. — Voir d'ailleurs *supra*, p. 106.

2. AA : 510-520 = 521-533 : strophes logaédiques. — BB' : 534-541 = 542-548 : strophes iambiques ; cf. Gleditsch, *op. cit.*, p. 199 sqq.

3. Pour plus d'exactitude, se reporter à la page 139 de ce livre, et comparer l'*Ajax*, 348-429 ; l'*Œdipe-Roi*, 649-96 ; l'*Électre*, 1407-1441.

ŒDIPE A COLONE : 1670—1750[1].

A : Antig. Ch. Ant. Ch. Ant. Ism. Ch.
A′: — — — — — — —
B : A. I. A. I. A. I. A. I. A. I. A. I. A. ? ? I.
B′: C. A. C. A. C. A. C. A. C. A. C. A. C. A. C. A.

Antigone et Ismène pleurent la mort de leur père; seules et livrées à elles-mêmes, elles s'inquiètent de l'avenir. Le chœur essaie de calmer leur douleur et leurs appréhensions. Dans la seconde antistrophe, il chante tout ce qui répond à la partie d'Antigone. Ismène se tait; sa sœur la remplace.

Cet échange des rôles fournit un indice, qui servira peut-être à trancher une question assez obscure et souvent discutée. Dans ces sortes de Commoi, ce que les manuscrits attribuent au chœur ne pouvait pas être chanté à l'unisson par les quinze choreutes. Chacun le reconnaît. Le mouvement est trop rapide et les reprises trop multiples; les personnages de l'orchestre chantaient tous ensemble les seuls Stasima. Faut-il donc admettre que les nombreux κόμματα de ce thrène étaient attribués à des choreutes isolés? C'est en particulier l'opinion de Christian Muff[2]. Il a prétendu que les quatorze, ou même que les quinze choreutes intervenaient ici tour à tour. Je ne puis être de son avis.

Outre que le grand nombre de reprises ne comporte guère ces changements continuels d'exécutants, n'est-il pas naturel de croire, puisque l'acteur, dans une antistrophe, ne peut se substituer qu'à un seul de ses camarades, qu'il doit, s'il remplace le chœur, ne prendre le rôle que d'un seul personnage? Or, quel autre que le coryphée avait assez de talent pour répondre à la scène, et assez d'autorité pour parler au nom du chœur entier?

1. AA′ : 1670-96 = 1697-1723 : iambo-trochées; la fin, 1693-6 = 1720-3, est logaédique; le premier couplet d'Antigone, 1670-6 = 1697-1703, est écrit en dactylo-trochées. — BB′ : 1724-36 = 1737-50 : iambo-trochées; cf. R. et W., p. 312, 3; Gleditsch, *op. cit.*, p. 224 sq. Les divisions de ce dernier métricien sont légèrement différentes.

2. *Chorische Technik des Sophokles*, p. 309 sqq. Cf. dans le même livre, p. 135 sqq., 282 sqq.

Euripide se sert encore plus souvent de ce Commos que de celui où les anapestes forment les épirrhèmes; l'agitation de ceux qui le jouent convient au caractère de ses drames.

SUPPLIANTES : 794—836[1].

Introduction anapestique récitée par le coryphée.

A : Adraste. Chœur. A. C. A. C. A. C. A. C.

A': — — — — — — — — — —

B : A. C. A. C.

On a apporté sur la scène les cadavres de ceux des Sept Chefs, qui étaient Argiens. Leurs mères forment le premier στοῖχος, et les dix autres choreutes jouent un rôle inférieur. Ce chœur est donc de composition mixte: sur la première ligne se tiennent les mères de Capanée, d'Étéocle, fils d'Iphis, d'Hippomédon, de Parthénopée et de Tydée[2], tandis que leurs servantes sont rangées sur la deuxième et sur la troisième.

Arnoldt[3] attribue dans la strophe et l'antistrophe les cinq premiers couplets du chœur à chacune des cinq mères des guerriers morts. Wecklein[4] a raison de remarquer que l'exhortation d'Adraste[5], qui se trouve en tête de ces lamentations, s'adresse aux cinq mères à la fois, et que la division d'Arnoldt est en contradiction avec le texte. Les cinq parastates chantaient à l'unisson tout ce qui est attribué au chœur dans la strophe et dans la partie qui lui répond; quant aux deux couplets de l'épode, ils appartenaient au coryphée.

Une disposition presque identique se retrouve un peu plus loin dans la même pièce.

1. AA'. B : strophes iambiques. Cf. R. et W., p. 292 sq.
2. Voir les vers 681, 872, 881, 889, 901. Amphiaraos avait disparu sous terre (cf. 925 sqq.), et le cadavre de Polynice était resté à Thèbes; cf. R. Arnoldt, *op. cit.*, p. 71 sqq.
3. *Op. cit.*, p. 263 sqq.
4. *Ueber den Vortrag der tragischen Chöre.* (*Zeitschrift für das Gymnasialwesen*, 1878, p. 482).
5. *Suppliantes*, 798 sqq.

SUPPLIANTES : 1114—1164[1].

Introduction anapestique récitée par le coryphée.

A : Enfants. Chœur.
A' : — —
B : — —
B' : — —
Γ : Enfants. Chœur. Enfants. Chœur.
Γ' : — — — —

Les enfants des Chefs qui ont été tués apportent dans des urnes les cendres de leurs pères. Capanée a été brûlé à part[2], sur un bûcher dans lequel s'est jetée Evadné[3]; quatre enfants viennent donc seulement en scène. Le premier pouvait chanter les deux parties de la première couple de strophes, et le deuxième celles de la seconde. Le troisième et le quatrième se partageaient la dernière[4]. La douleur croissant, la longueur des couplets diminuait. Les mères répondaient à leurs petits-fils. Celle de Capanée restait silencieuse; peut-être jouait-elle le rôle de coryphée. A ce titre, elle devait réciter les anapestes du prélude.

Euripide, ÉLECTRE : 1177—1232[5].

A : Oreste. Électre. Chœur.
A' : — — —
B : Oreste. Chœur.
B' : — —
Γ : Oreste. Électre. Chœur.
Γ' : — — —

1. Tout est iambique; cf. R. et W., p. 292 sqq. — Le texte d'Arnoldt est mal partagé. Voir sa *Chorische Technik*, p. 269 sqq., et comparer les éditions de Kirchhoff, de Nauck et de Wilamowitz, dans ses *Analecta Euripidea*. Le vers 1139 est corrompu. Wecklein écrit : Βεβᾶσιν (qui a pour sujet προσβολαί du vers précédent) οὐκέτ' ἔστι μοι πατήρ, Βεβᾶσιν· αἰθὴρ ἔχει νιν ἤδη Πυρὸς τετακότα σποδῷ· Ποτανὸς δ'ἤνυσεν τὸν Ἅιδαν. — Au vers 1133, le δέ du premier fils s'oppose à la douleur de la première mère.

2. *Suppliantes*, 935 sqq.

3. *Ibid.*, 1065 sqq.

4. Wecklein, *art. cité*, p. 484 sq.

5. Toutes les strophes et antistrophes sont iambiques; cf. R. et W., p. 286 sqq. Lacune de deux éléments après 1181.

Les deux enfants d'Agamemnon, couverts de sang[1], viennent raconter en style lyrique comment ils ont tué leur mère. Leur narration douloureuse est entrecoupée par les gémissements et les plaintes du chœur. Toutes les strophes de la scène sont terminées par un couplet de l'orchestre.

ORESTE : 140—207[2].

A :	Chœur.	Électre.	Ch.	El.	Ch.	El.
A':	—	—	—	—	—	—
B :	—	—	—	—	—	—
B':	—	—	—	—	—	—

Cette Parodos a déjà été étudiée. Je ne la mentionne ici que pour la placer dans le milieu qui lui convient. L'état douloureux d'Oreste, les soins que lui prodigue Électre, ont déterminé Euripide à se servir de la forme lyrique, qui convient surtout à la peinture des sentiments passionnés, et à donner le principal rôle à la jeune fille, qui veille avec une attention si jalouse sur le sommeil de son frère.

L'*Oreste* fut le dernier drame conservé qu'Euripide fit jouer à Athènes. On sait que l'*Iphigénie à Aulis* et les *Bacchantes* furent composées en Macédoine. Dans la seconde de ces tragédies on trouve encore une fois un thrène du même genre.

BACCHANTES : 1168—1199[3].

A :	Agavé.	Chœur.	A.	C.	A.	C.	A.	C.	A.	C.	A.	C.	A.	C.	A.	C.	A.
A':	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

1. Cf. 1172 sq., μητρὸς νεοφόνοισιν αἵμασι Πεφυρμένοι.
2. Pour la scansion de ce thrène, voir au chap. II, p. 62.
3. AA' : 1168-83 = 1184-99 : Commos dochmiaque ; il nous est parvenu en assez mauvais état. — 1168, Wecklein : τί μ'ὀροθύνεις ὦ, d'après G. Hermann. — 1170 = 1186 paraît être un élément iambique de douze brèves. — Dans les éditions de Kirchhoff et de Nauck, 1172 n'est pas l'équivalent de 1188. Le vers de l'antistrophe ne peut pas être un trimètre iambique. Wecklein écrit : πρέπει γ'ὥστε θὴρ ἄγραυλος φόβῃ : dimètre dochmiaque. — 1173 = 1189 : tétrapodie iambique. — 1174 est mutilé, il doit être identique à 1190, qui est logaédique ; Wecklein : λέοντος οὐριβάτα νέον ἶνιν. — 1175 = 1191, tripodie trochaïque catalectique. — 1177,9, 1180 = 1193,5,6 : éléments logaédiques. — 1181 = 1197 : tétramètres bacchiaques.

Chaque strophe est divisée en dix-sept parcelles. Bien que le nombre soit impair, Agavé dans l'antistrophe ne répond pas au chœur, ni le chœur à Agavé, parce que cette dernière chante deux couplets de suite, l'un qui finit la strophe, l'autre qui commence l'antistrophe. Euripide n'aime pas que ses personnages se substituent les uns aux autres, ni que le chœur joue dans les antistrophes le rôle des acteurs. Cet artifice se rencontre presque exclusivement dans Sophocle. Ici d'ailleurs le morcellement extrême des vers et la multitude des reprises auraient rendu un pareil échange particulièrement difficile.

Ce thrène si divisé est placé dans un des endroits les plus dramatiques de la tragédie. Agavé arrive du Cithéron; la fureur de Dionysos la possède encore tout entière. Elle porte au bout de son thyrse la tête de son fils, que dans son délire elle prend pour celle d'un jeune lion. Elle est fière de sa capture et s'avance radieuse. Le chœur essaie de la ramener au bon sens par une voix détournée : il lui parle de Penthée, mais la malheureuse mère est tellement sous l'empire du dieu, que loin de soupçonner l'horreur de son action, elle prétend que son fils va l'en féliciter. Cette scène atroce[1], qui devait produire un grand effet au théâtre, est préparée avec soin dans les derniers vers du messager[2].

Tels sont les thrènes entièrement chantés qui appartiennent au genre antistrophique. Ils ont été usités à toutes les époques, et par chacun des trois poètes. Le premier en date est de 472, et le dernier a été chanté après 406. L'égalité générale se dissimulait dans le nombre de leurs parcelles : Euripide avait dû le remarquer, pour les employer comme il l'a fait.

4. COMMOI DE CONSTRUCTION DOUBLE OU TRIPLE.

Après avoir indiqué où se trouvent dans les tragédies les différentes formes lyriques qui précèdent, je suis autorisé à conclure que chacune

1. Cf. Plutarque, *Crassus*, XXXIII. — Allusion à la scène d'Euripide dans Horace, *Satires*, II, 3, v. 303 sq.
2. *Bacchantes*, 1139-49.

d'elles avait une valeur particulière. Le Commos épirrhématique suppose pendant toute sa durée une tranquillité relative sur la scène et dans l'orchestre, puisque des deux partis opposés, qui exercent toujours l'un sur l'autre une influence réciproque, celui à qui le chant est réservé n'est pas assez ému pour forcer l'autre à chanter comme lui, tandis que les thrènes entièrement lyriques trahissent une agitation presque égale chez les acteurs et les choreutes.

Or, il devait arriver, surtout si le Commos avait une certaine longueur, que les sentiments d'un des deux camps variaient et n'étaient plus les mêmes à la fin qu'au commencement. Dans le perpétuel mouvement, dans les fluctuations continuelles de la vie tragique, l'un ou l'autre pouvait abandonner ses positions: l'émotion de la scène envahissait l'orchestre et s'emparait de ceux qui l'occupaient [1]; l'effroi soudain de l'acteur éclatait en paroles incohérentes et faisait place, à cause de sa violence même, à un sentiment plus calme [2]. Les incertitudes douloureuses et les angoisses hésitantes se fondaient en une prière passionnée à la divinité [3]. Toutes les alternatives étaient possibles.

Les poètes grecs les traduisaient par des changements de mètre. La marche des vers se précipitait ou se ralentissait avec la marche des idées. Ils faisaient encore mieux. Les variations intérieures des sentiments modifiaient la forme extérieure de l'enveloppe qui les contenait. Un art si simple et si ingénieux mérite d'être étudié avec attention, parce que l'on a rarement exprimé, jusque dans les contours brisés bien que symétriques du poème, la mobilité et l'inconstance de la pensée humaine.

A. COMMOI ÉPIRRHÉMATIQUES ET LYRIQUES.

La progression est ascendante: l'émotion grandit, elle déborde de l'âme du chanteur et finit par entraîner celui qui l'écoute. Il existe deux thrènes de ce genre, l'un d'Eschyle, l'autre de Sophocle. Le premier a été joué en 458, une vingtaine d'années avant le second.

1. *Agamemnon*, 1072-1177.
2. *Suppliantes* d'Eschyle, 836-906.
3. *Choéphores*, 306-478.

AGAMEMNON : 1072 — 1177 [1].

Première partie : *épirrhématique simple :* 1072—1113.

A :	Cassandre.	α :	Chœur.	A' :	Cassandre.	α' :	Chœur.
B :	—	β :	—	B' :	—	β' :	—
Γ :	—	γ :	—	Γ' :	—	γ' :	—
Δ :	—	δ :	—	Δ' :	—	δ' :	—

Deuxième partie : *entièrement lyrique :* 1114—1177.

E :	Cassandre.	Chœur.
E' :	—	—
Z :	—	—
Z' :	—	—
H :	—	—
H' :	—	—

On reconnaît dans la première partie la plus simple des constructions épirrhématiques [2], et dans la seconde, celle où tout est écrit en vers chantés. Ainsi le chœur, qui récitait des distiques iambiques au début, finit par employer des systèmes dochmiaques comme Cassandre. Pourquoi et comment ce changement s'est-il produit?

Cassandre a été amenée sur un char, que précédait celui d'Agamemnon [3]. Le roi est entré dans le palais, sans comprendre les paroles ambiguës de Clytemnestre [4]. La Troyenne reste donc seule en scène. Dans le Stasimon qui suit [5], le chœur commence à concevoir un vague pressentiment des malheurs qui vont éclater. Clytemnestre arrive, il se tait. La reine invite Cassandre à entrer dans le palais [6] pour y

1. *Pureté extrême du rythme.* Commos iambique et dochmiaque, avec quelques éléments bacchiaques et crétiques, dont les pieds de cinq unités de durée se mélangent harmonieusement avec le δόχμιος. Pour la valeur rythmique de AA', 1072,3 = 1076,7; cf. R. et W., p. 757 sq. — Tous les épirrhèmes sont des distiques iambiques.

2. Voir *supra*, p. 131 sqq., les cinq thrènes des *Suppliantes*, des *Perses* et des *Sept*.

3. Voir l'ὑπόθεσις, 8 sqq.

4. *Agamemnon*, 973,4 :

Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει·
μέλοι δέ τοι σοὶ τῶνπερ ἂν μέλλῃς τελεῖν.

5. *Ibid.*, 975-1034.

6. *Ibid.*, 1035 sqq.

rejoindre Agamemnon, et le coryphée presse doucement la captive d'obéir. Elle ne répond rien. La fureur prophétique se glisse en son âme. Elle voit la mort qui se dresse devant elle, l'effroi commence à l'agiter, et quand Clytemnestre s'en va [1], sans avoir obtenu une parole, la malheureuse se répand en reproches contre Apollon qui l'a perdue.

Son langage obscur est longtemps incompréhensible pour le chœur; il prévoit pourtant que dans cette sorte d'hallucination elle va dévoiler l'avenir. Il écoute avec une appréhension grandissante les paroles qui s'échappent de sa bouche. La scène est une des plus tragiques qu'ait jamais conçues le sombre génie d'un poète, et je n'en connais aucune qui fasse naître dans l'esprit avec plus de force la mystérieuse sensation de la peur. Cassandre, sous l'empire du dieu, n'émet que des mots étranges, que des phrases entrecoupées; le chœur immobile cherche à saisir le sens qu'Apollon a enveloppé dans ces énigmes.

Elle parle d'abord, comme dans un rêve, de sang versé, d'enfants égorgés et dévorés par leurs parents [2]. Le chœur comprend que son langage se rapporte à la famille de son roi [3]. — Le délire recommence: elle décrit maintenant le crime affreux qui se prépare, les plaies sanglantes, le bain fatal, les coups multipliés [4]. Le chœur dérouté ne sait plus ce qu'elle veut dire, mais il sent l'angoisse l'envahir [5]. — Il s'agit d'un époux égorgé, d'un filet infernal, d'une femme complice de ce meurtre, et surtout des cris de joie que va pousser, en face du forfait, l'insatiable Querelle, génie de la famille royale. Le chœur se trouble. Sans doute, il ne voit pas encore le lien qui rattache entre elles toutes ces images confuses, mais il comprend qu'un malheur est imminent. — La vision se précise davantage. Les yeux éperdus de l'infortunée voient surgir devant elle l'image de l'épouse qui se précipite sur sa victime, avec le filet qui va l'envelopper. Ses deux bras tendus en avant lui apparaissent comme deux cornes noires; elle crie de soustraire la génisse aux coups mortels du taureau. — Certes, dit le chœur épouvanté par la confusion et l'incohérence de ces visions,

1. *Ibid.*, 1068.
2. ΓΓ' : 1090-2 = 1095-7.
3. γγ' : 1093, 4 = 1098, 9.
4. ΔΔ' : 1100-4 = 1107-11.
5. δδ' : 1105, 6 = 1112, 3.

je ne me flatte pas d'être habile à expliquer les oracles, mais celui-ci me fait deviner quelque crime.

Dès lors, la frayeur qui s'est emparée de son âme, a fait refluer tout son sang vers son cœur[1]. Il essaie bien de lutter un instant contre l'émotion envahissante, et la forme lyrique traduit cette lutte avec une minutieuse exactitude, dans la juxtaposition des vers récités et chantés[2], mais il ne réussit pas à rester maître de lui-même. Les iambes sont donc délaissés. Le chœur chante comme la scène: la prophétesse a fait passer dans l'esprit de ses auditeurs l'effroi dont elle est remplie[3], et leurs sentiments étant analogues, ils se servent des mêmes rythmes.

Ainsi la terreur, principe même de l'action chez Eschyle, a fait violence à l'orchestre, et la tranquillité ordinaire de ses choreutes a été troublée par la frénésie intense d'un de ses acteurs. Sophocle, au contraire, dans l'exemple qui suit, va se servir de la pitié pour émouvoir son coryphée au spectacle de l'infortune d'un de ses plus nobles personnages.

Antigone : 801 — 882[4].

Première partie : *épirrhématique.*

L'épirrhème est anapestique comme l'antépirrhème;
ils ne se répondent pas : 801 — 838.

A : Antigone. α : Chœur.
A': — β : —

1. 1121 sq., Ἐπὶ δὲ καρδίαν κροκοβαφὴς δράμε σταγών. — C'est à ce moment précis qu'il emploie, lui aussi, les dimètres et monomètres dochmiaques.

2. EE' : 1114-24 = 1125-35. Le chœur, dans la partie qui lui est attribuée, commence par un distique iambique, puis il arrive aux dochmiaques. Dans les autres strophes ZZ', HH', ce mélange n'existe plus.

3. *Argument* de la pièce, 14 sqq., τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θαυμάζεται ὡς καὶ ἔκπληξιν ἔχον καὶ οἶκτον ἱκανόν.

4. Prélude de cinq éléments anapestiques. — AA' : 806-816 = 823-833 : str. logaédiques. — α : six; β : quatre éléments anapestiques. — BB' : 838-856 = 857-875 : str. logaédiques et iambiques. Les vers 853-56 = 872-875 étaient chantés, comme le prouvent les dorismes qu'ils contiennent, et surtout la forme des hexapodies finales. — Γ : 876-882 : iambo-trochées. — Pour le détail, consulter Gleditsch, *Cantica*, p. 109 sqq. — Quelques-uns voient dans Γ une courte épode; c'est bien plutôt une Monodie, comme celle qui termine la Parodos de l'*Œdipe à Colone*.

Deuxième partie : *entièrement lyrique :* 839 — 882.

B : Antigone. Chœur.

B′: — —

Γ : Antigone.

La première moitié de ce Commos rentre dans le genre épirrhématique ordinaire, mais ce que récite le coryphée est écrit en anapestes, de sorte que ses réponses ne sont pas symétriques, comme les strophes qui précèdent[1].

Dans ce qui suit, le chœur se met à chanter, comme l'acteur de la scène. Les deux couplets qui lui sont attribués se répondent[2]. Une sorte de Monodie termine le tout. Elle appartient, comme il convient, au protagoniste.

Antigone va mourir. Elle vient contempler pour la dernière fois la clarté du soleil avant d'être enfermée vivante, selon l'ordre de Créon, dans la caverne souterraine. Ses plaintes et ses adieux à la lumière finissent par toucher le coryphée. Dans la première partie du thrène, il s'était contenté de remarques et de conseils, dont la généralité dissimulait mal l'indifférence. Le ton assez détaché de ces anapestes avait même trompé Antigone, en lui faisant croire que l'orchestre lui-même se moquait de son infortune[3]. Aussi dans les deux couplets suivants, le chœur s'efforce-t-il de détromper la malheureuse jeune fille, dont il a pitié. La faute qu'elle a commise est involontaire; elle expie sans doute les crimes de son père Œdipe[4], et la fierté de son caractère l'a poussée à se révolter contre les ordres du roi[5]: dans les deux cas, elle n'est pas responsable de son excès d'audace. Le parallélisme des pensées est rigoureux, parce que la forme est symétrique. Dans les anapestes, au contraire, des idées différentes ont été simplement juxtaposées dans un moule inégal.

1. Cf. *supra*, p. 161 sqq. Nieberding, il est vrai (*De anapaestorum apud Aeschylum et Soph. ratione antisystematica*, p. 39-42), admet l'égalité absolue des deux systèmes : je crois qu'il a tort.

2. Dans les deux cas, on a une triple tétrapodie et une hexapodie iambiques.

3. *Antigone*, 838, οἴμοι γελῶμαι.

4. *Ibid.*, 856, πατρῷον δ'ἐκτίνεις τιν' ἆθλον.

5. *Ibid.*, 875, σὲ δ'αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

B. COMMOS LYRIQUE ET ÉPIRRHÉMATIQUE

Il ne nous a été conservé qu'un seul type de ce genre. Le texte en est assez altéré, et je me garderai bien de l'analyser dans ses détails. Il suffira d'indiquer pourquoi, comparé aux autres, ce thrène est construit dans un sens inverse.

Eschyle, SUPPLIANTES : 836 — 906 [1].

Première partie : *entièrement lyrique :* 836 — 865.

Proôde : Héraut.

A : Chœur. Héraut. Chœur. Héraut.
A' : — — — —

Deuxième partie : *épirrhématique simple :* 866 — 906.

B : Chœur.	β : Héraut.	B' : Chœur.	β' : Héraut.
Γ : —	γ : —	Γ' : —	γ' : —
Δ : —	δ : —	Δ' : —	δ' : —

L'émotion, qui atteint du premier coup à un degré d'intensité extraordinaire, ne peut se prolonger longtemps avec la même violence : les sentiments excessifs durent peu. L'agitation va donc en diminuant, et les iambes reparaissent.

Quand les Danaïdes, réfugiées à Argos pour ne pas épouser les fils d'Aegyptos, leurs cousins, aperçoivent tout à coup le héraut lybien, c'est un débordement de cris d'effroi du côté du chœur, de menaces du côté de la scène. A ce moment, les deux partis opposés chantent l'un et l'autre : les vers lyriques seuls sont de mise dans de pareilles

1. Les vers 825 sqq. sont dans un état pitoyable. Oberdick, (*Schutzflehenden*, Berlin, 1869, p. 170), a cru un moment y trouver de l'égyptien (!). — D'après les scholies, ces vers étaient prononcés par le chœur, au moment où il apercevait le barbare, qui arrive à l'improviste. — Pour la scansion de ce thrène, on peut se reporter à l'édition latine de Weil, 1866, et au livre de Schmidt, *Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen*, p. 306 sqq. — Après la seconde couple de strophes, le héraut ne doit plus prononcer que des trimètres iambiques. Il est surprenant que les deux épirrhèmes ββ' : 872-5 = 882-4 soient de trois vers, tandis que les quatre autres γγ', δδ', sont des distiques. Dans cette disposition, Eschyle a toujours donné à ses épirrhèmes un nombre égal de trimètres. Voir *supra*, p. 131 sqq.

circonstances. Ce qui suit n'est plus qu'un mélange de chant et de récitation. Les strophes sont attribuées aux Danaïdes, dont la frayeur est toujours extrême bien qu'un peu moins vive. Le messager qui les poursuit se contente de réitérer froidement, après chaque couplet du chœur, ses injonctions et ses menaces. L'alternance des vers lyriques et des trimètres convient à cette situation, où l'affolement plein de répulsion des jeunes vierges forme un contraste vigoureux avec l'insistance têtue du barbare.

C. COMMOS ANTISTROPHIQUE ET MÉSODIQUE.

Dans cette disposition d'ailleurs unique, les strophes se suivent comme à l'ordinaire, tandis que les épirrhèmes en nombre impair sont groupés mésodiquement. Ces deux variétés différentes de construction ne sont pas juxtaposées; le poète les a fondues en un tout harmonieux.

Euménides 916—1020[1].

A :	Chœur	916-26
α :	Athèna	927-37
A' :	Chœur	938-48
β :	Athèna	949-55
B :	Chœur	956-67
γ :	Athèna... *Mésode*	968-75
B' :	Chœur	976-86
β' :	Athèna	987-95
Γ :	Chœur	996-1002
α' :	Athèna	1003-13
Γ' :	Chœur	1014-20

G. Hermann[2], suivi par H. Weil, a le premier indiqué la manière dont ce Commos était construit. On peut accorder qu'une association

1. AA' : strophes trochaïques. — BB' : même rythme, mais le centre de ces strophes est dactylique. — ΓΓ' : le commencement seul est dactylique, et les trochées ne tardent pas à revenir. — Voir, dans R. et W., p. 214 sqq., la scansion complète de ce Commos. — α, β, γ, β', α' : épirrhèmes de 12, 8, 8, 8, 12 éléments.

2. Cf. *Elem. Doct. Met.*, p. 379 sq., et la *seconde édition* des tragédies d'Eschyle. (Berolini, apud Weidmannos, 1859.)

de deux formes si dissemblables présente quelque chose d'insolite. Néanmoins, comme il ne paraît pas que pour arriver à un semblable équilibre, on fasse violence au texte, je crois que la vraie solution est trouvée, et je n'hésiterai pas à essayer de la justifier.

J'ai déjà dit que la mésode ne devait pas avoir une moindre importance dans le développement des pensées que dans la disposition extérieure de l'ensemble, où elle sert pour ainsi dire de pivot. S'il en est ainsi, il faut que les anapestes γ (= 968-75) jouent un rôle considérable. Or, le poète ayant eu pour but dans ce chant final de dépeindre la joie de Minerve, quand elle parvient à calmer la colère des Euménides et à les décider à rester à Athènes, qui ne voit que la mésode, autour de laquelle gravitent les autres parties, est un heureux résumé de la manière dont la déesse est arrivée à ses fins?

ΑΘ. Τάδε τοι χώρᾳ τήμῇ προφρόνως
ἐπικραινομένων
γάνυμαι · στέργω δ' ὄμματα Πειθοῦς,
ὅτι μοι γλῶσσαν καὶ στόμ' ἐπωπᾷ
πρὸς τάσδ' ἀγρίως ἀπανηναμένας·
ἀλλ' ἐκράτησε Ζεὺς ἀγοραῖος,
νικᾷ δ' ἀγαθῶν
ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός.

Les autres systèmes antistrophiques comparés à celui-là ont un relief beaucoup plus faible, et les strophes contiennent presque toutes les vœux des Euménides pour les enfants d'Érechthée.

D. COMMOS MÉSODIQUE, PALINODIQUE ET LYRIQUE.

J'arrive enfin au Commos le plus surprenant du théâtre grec. Il est formé de trois parties principales, dont la première est composée de quinze, et chacune des deux autres, de quatre éléments constitutifs. Avec ses anapestes de prélude et de conclusion, il comprend vingt-cinq strophes ou systèmes. Par sa vaste étendue et cette triple juxtaposition de formes différentes, il l'emporte de beaucoup sur tous les autres. L'harmonie intime des idées qu'il contient n'est pas moins remarquable que la symétrie extérieure de son architecture.

Choéphores : 306 — 478 [1].

	Prélude anapestique : Coryphée		306-14
I	A	Oreste	315-22
	B	Chœur	323-31
	A′	Électre	332-39
	α	Chœur. *Mésode* (Coryphée)	340-44
	Γ	Oreste	345-53
	B′	Chœur	354-62
	Γ′	Électre	363-71
	β	Chœur. Mésode (Coryphée)	372-79
	Δ	Électre	380-84
	E	Chœur	385-92
	Δ′	Oreste	393-99
	α′	Chœur. *Mésode* (Coryphée)	400-4
	Z	Électre	405-9
	E′	Chœur	410-17
	Z′	Oreste	418-22
II	H	Électre	423-33
	Θ	Oreste	434-38
	Θ′	Chœur	439-43
	H′	Électre	444-55
III	I	Oreste. Électre. Chœur	456-60
	I′	— — —	461-65
	K	Les mêmes à l'unisson	466-70
	K′	—	471-75
	Finale anapestique : Coryphée		476-78

1. Prélude de trois systèmes, de chacun trois éléments. — *Première partie :* AA′ : glyconiques et phérécratéens. — BB′ : on commence par des iambes, puis viennent deux logaèdes, quatre κῶλα ioniques avec anaclase, et l'on finit par un glyconique. Cette strophe est très mélangée. — ΓΓ′ : str. logaédiques et iambiques, mais 349, 50 = 367, 8 forment un tétramètre bacchiaque. — ΔΔ′ : le commencement est dactylique et l'on passe aux logaédiques par un élément iambique. Point de difficulté, si avec Hermann on allonge la première syllabe de δαΐξας. — EE′ : une hexapodie iambique, quatre phérécratéens, un trimètre bacchiaque, qui n'a pas son correspondant dans l'antistrophe ; ce qui suit est corrompu dans les deux strophes. — αα′ : système de cinq éléments. — β : neuf éléments anapestiques répartis en deux sy

Le grand thrène de l'*Agamemnon*, dont j'ai expliqué plus haut l'économie[1], n'atteint pas, comme on le voit, à une semblable complication, puisqu'il est composé en entier dans un seul et même style. Ici, par une progression consciente, le poète, après de savants détours, aboutit à la forme lyrique la plus expressive. En effet, la première partie de son Commos doit être regardée comme l'exemple le plus parfait de construction mésodique que l'antiquité nous ait laissé; la seconde est palinodique[2]; la dernière enfin se rapproche du Stasimon, puisque l'orchestre et la scène, ce qui est extrêmement rare, paraissent chanter à l'unisson la dernière couple de strophes.

On sait que la péricope mésodique la plus simple comprenait trois éléments :

A. B. A'.

Eschyle a commencé par répéter quatre fois ce groupement initial :

A B A'. Γ B Γ'. Δ E Δ'. Z E Z'.

Il aurait pu laisser les quatre triades sans les réunir entre elles, mais comme il aime, au contraire, que les formes lyriques de ses tragédies soient disposées dans un ordre harmonieux, il a adroitement accouplé les mésodes de ces péricopes :

B' = B. E' = E.

tèmes. — *Deuxième partie :* HH', ΘΘ' : le rythme change, toutes ces strophes sont iambiques. — *Troisième partie :* II' : str. iambiques, dont la clausule est formée par un phérécratéen. — KK' : strophes logaédiques, terminées par deux glyconiques.

Pour la scansion de tout ce thrène, cf. R. et W., p. 684-6, p. 274-5. Comparez Schmidt, *Eurhythmie*, p. 214 sqq. — La construction mésodique de la première partie de ce Commos nous est garantie non seulement par l'équilibre rythmique, mais encore par la répétition aux mêmes endroits des strophes et antistrophes, de mots identiques ou de syllables de pareille consonance. A A' : ὁμοίως, 320 = 337. — Γ Γ' : ὑπ', 345 = ὑπό 363; πάτερ, 346 = 364. — Δ Δ' : Ζεῦ Ζεῦ, 382 = φεῦ φεῦ, 396. — Les deux mésodes anapestiques secondaires α α' commencent par ἀλλ' et ἀλλά. — Cf. G. Jacob, *De aequali stropharum et antistropharum in tragoediae graecae canticis conformatione*. Diss. Berolini, 1866, p. 12 sqq. Consulter aussi le *Philologus*, XXXII, p. 729 sqq., art. de Wecklein.

1. Voir p. 147 sqq.

2. Héphestion, περὶ ποιήματος, p. 68, Westphal : παλινῳδικὰ δὲ ἐν οἷς τὰ μὲν περιέχοντα ἀλλήλοις ἐστὶν ὅμοια, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιεχομένοις· τὰ δὲ περιεχόμενα ἀλλήλοις μὲν ὅμοιά ἐστιν, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιέχουσιν. — Ce groupement palinodique des *Choéphores* est unique dans la tragédie grecque.

Il arrivait ainsi à la disposition suivante :

ΑΒΑ' . ΓΒ'Γ'. — ΔΕΔ' . ΖΕ'Ζ'.

Malgré son ampleur déjà considérable, cette construction ne l'a pas satisfait, parce que les deux ailes de l'édifice lyrique, pour ainsi dire, n'étaient pas reliées entre elles par l'édifice lui-même. Pour éviter ce manque de cohésion, il a donc ajouté une cinquième péricope, d'un rythme différent, dont le second élément β formait le centre de tout l'ensemble, tandis que les deux systèmes égaux α α', placés au milieu de chaque moitié constitutive, servaient à les réunir :

ΑΒΑ'. α. ΓΒ'Γ'. β. ΔΕΔ'. α'. ΖΕ'Ζ'.

Ainsi sont joints en un tout indissoluble les quinze éléments de la première partie. Les mésodes primaires ΒΒ', ΕΕ' commandent chacune deux strophes, les secondaires α α' six, la tertiaire β quatorze.

Il est difficile d'imaginer un dessin plus ingénieux. Eschyle, dans l'art des groupements lyriques, était parvenu, vers la fin de sa vie, à une habileté consommée. Nous voilà bien loin du Commos épirrhématique des premières tragédies, et de la sécheresse de ses lignes. Elles ont été assouplies, brisées, entrelacées avec une adresse et une sûreté de main que n'acquirent jamais ni Sophocle ni Euripide. Quand ceux-ci semblent imiter leur prédécesseur, la forme dans laquelle ils enveloppent leurs pensées paraît étriquée. Il fallait toute la puissance créatrice du vieux poète pour oser, dans un tel moule, lancer la coulée ardente de ses idées, et toute la maîtrise avec laquelle il les dominait, pour le remplir sans bavures et d'un seul jet.

Tel est, en effet, ce système de construction, qu'on ne peut, sans bouleverser l'ordre général, toucher à aucun de ses éléments. Dans un Stasimon, le nombre des strophes est facultatif, et l'artiste peut s'arrêter où il lui plaît. Ici, l'espace à franchir était fixé d'avance. Comme dans le stade antique, Eschyle devait parcourir, d'un seul trait, toute la carrière. S'il avait, en effet, manqué de souffle avant de doubler la borne finale, il aurait dû revenir honteusement sur ses pas, et retran-

cher huit strophes à son Commos; si, au contraire, dans un élan aveugle, il l'avait dépassée, en voulant continuer sa course, il aurait fallu qu'il en ajoutât seize. Cela mérite explication.

Le nombre des parties de ces sortes de thrènes suit une progression facile à déterminer. Le premier degré comprend trois éléments,

A B A'[1];

le second, sept,

A B A'. α. Γ B' Γ'[2];

le troisième, quinze,

A B A'. α. Γ B' Γ'. β. Δ E Δ'. α'. Z E' Z';

le quatrième, trente et un. Il faut chaque fois doubler le nombre des strophes, et ajouter une unité au total obtenu. Cette unité représente la mésode principale, à laquelle rien ne répond. Eschyle s'est sagement arrêté à un groupement intermédiaire. Le second degré eût été trop mesquin : il jugea sans doute que la majesté de l'*Orestie* demandait une plus vaste ordonnance. D'un autre côté, il recula devant l'inextricable enchevêtrement du quatrième. Un Commos de trente et une strophes aurait formé un poème dans un autre poème : l'harmonie générale de la tragédie aurait été faussée. Le dessin qu'il a choisi, composé de l'étroite association de quinze parties différentes, n'atteint pas à des dimensions disproportionnées, et il pouvait encore distinguer toutes les mésodes les unes des autres par des changements de rythme et de personnages.

Il est certain, en effet, que les strophes centrales B B', E E' étaient chantées, tandis que le joueur de flûte accompagnait la récitation de α, β, α'. Voilà pour le débit extérieur. Si l'on va au fond des choses, et si l'on regarde de près la trame des pensées qui se déroulent et s'enlacent dans toutes les unités lyriques, on découvre sans peine que les trois systèmes anapestiques ont une importance capitale : placés au milieu de ces fils, qui rayonnent en tous sens, ce sont les points de jonction, les nœuds où ils s'entrecroisent.

1. Schème de la Monodie d'Électre, Eurip., *Électre*, 112-166. Voir le chap. VI, p. 274 sqq.
2. Schème du Trio alterné des *Trachiniennes*, 1005-1043. Voir le chap. V, p. 225 sqq.

Je laisse de côté les mésodes lyriques. Il serait aisé cependant de montrer que les strophes et antistrophes A A', Γ Γ', Δ Δ', Z Z' expriment des pensées similaires, et que celles des mésodes B B', E E' leur sont opposées ou les rectifient[1]. Ces dernières sont attribuées à l'orchestre. Les couples de strophes, dont elles séparent les éléments binaires, appartiennent à la scène.

Les anapestes se détachent de l'ensemble avec un relief beaucoup plus accusé. Les *Choéphores*, seconde pièce de la trilogie, nous montrent quelle a été la punition des meurtriers d'Agamemnon. Chacun des systèmes revient sur cette idée mère avec une insistance calculée. Dans le concert des autres strophes, elles font toujours entendre la même note grave.

Oreste et Électre invoquent les mânes de leur père : les flammes du bûcher n'ont pas anéanti son âme ; ils la supplient tour à tour de venir à leur aide, et d'écouter leur voix gémissante. Cet accord de plaintes douloureuses est interrompu par la voix du coryphée. Il prédit déjà la punition des coupables : si les enfants de son roi chantent un thrène sur le tombeau paternel, ils pourraient bien, avec l'aide de la divinité, y entonner un jour un Péan[2].

Ceux-ci regrettent ensuite qu'Agamemnon n'ait pas péri avec gloire sous les murs d'Ilion : il serait aux enfers même un prince auguste. La mort ignominieuse qu'il a subie à son retour convenait plutôt à ses vils meurtriers. Le coryphée ranime encore une fois l'espoir d'Oreste et d'Électre. Ils doivent et ils peuvent venger sans péril la mort de leur père, car Egisthe et Clytemnestre, souillés du sang de leur victime, sont condamnés d'avance et abandonnés des dieux[3].

C'est là une pensée d'une extrême importance dans la conduite de la pièce. La possibilité de la vengeance entraînera bientôt son exécution. Aussi les lamentations sont-elles laissées de côté. On pense au châtiment des coupables ; on le souhaite ; on supplie les dieux de le hâter. La mésode antistrophique porte le dernier coup aux meurtriers,

1. Cf. E. von Leutsch, *Grundriss zu Vorlesungen über die Griechische Metrik*, 1841, Göttingen, p. 253, notes.
2. *Choéphores*, α : 340–344.
3. *Ibid.*, β : 372–379.

puisque le coryphée y formule l'arrêt même de leur condamnation :

Ἀλλὰ νόμος μὲν φονίας σταγόνας
χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν
αἷμα. βοᾷ γὰρ λοιγὸς Ἐρινὺν
παρὰ τῶν πρότερον φθιμένων ἄτην
ἑτέραν ἐπάγουσαν ἐπ' ἄτῃ [1].

Ainsi la punition de Clytemnestre est entrevue dans la première mésode, elle est possible dans la seconde, elle est certaine dans la troisième. Au milieu des variations sonores des vers lyriques, les anapestes font avec une intensité croissante retentir trois fois le même son lugubre. Il rythme lourdement l'harmonie générale, et l'oreille perçoit toujours son bourdonnement dans la multitude des vibrations entrecroisées.

Si l'on songe maintenant que ces systèmes étaient attribués au coryphée, que ce personnage était plus habile que les autres choreutes, que la récitation accompagnée (παρακαταλογή) devait être plus distincte et mieux entendue que le chant des vers lyriques, on comprendra pourquoi cet artiste répétait ainsi sans se lasser la pensée dominante du Commos. Il fallait que l'attention du public se concentrât sur les mésodes, car elles étaient comme des foyers éclatants qui, à égale distance les uns des autres, projetaient sur tout l'édifice leurs ondes lumineuses.

Ce qui suit est palinodique [2]. J'ai dit qu'Eschyle ne pouvait pas prolonger le plan qui précède sans lui donner des dimensions exagérées. La scission entre les deux parties est très nette [3]. L'attendrissement et l'émotion s'accroissent. La récitation n'était plus de mise. Cette seconde partie contient le récit des outrages que Clytemnestre fit subir au cadavre d'Agamemnon, et de l'opprobre dans lequel vit sa propre fille. Il faut qu'Oreste soit enflammé du désir de la vengeance : de si grands crimes ne peuvent rester impunis.

1. *Ibid.*, α' : 400-404.
2. Pour la suite des personnages, que le *Mediceus* n'indique pas, Kirchhoff me paraît avoir raison contre tous les autres éditeurs. Comparez entre eux Weil, 1860, 1884 et 1889 ; Wecklein, 1888, et Wecklein-Vitelli, 1885.
3. Cf. 423, ἔκοψα κομμόν.

Enfin la disposition finale a déjà été rencontrée ailleurs. C'est d'abord une sorte de dialogue lyrique entre la scène et l'orchestre, puis à ce qu'il semble, un chant à l'unisson des deux acteurs et des douze choreutes. Les sentiments de tous les personnages se fondent avant l'effort suprême en des invocations désespérées aux mânes d'Agamemnon. Telle est la violence de leur prière que leurs nerfs faiblissent un instant, et qu'ils la terminent dans un sanglot.

Dans les deux dernières strophes, ils déplorent les malheurs qui poursuivent de père en fils la famille des Atrides. Le meurtre de Clytemnestre est résolu; elle ne tardera pas à succomber. Ce crime abominable, mais nécessaire, jette l'âme d'Oreste, d'Électre et de tous les choreutes dans un morne abattement. L'impression dernière est lugubre.

Tel est ce Commos des *Choéphores*. Par sa longueur insolite, par la symétrie merveilleuse de sa première partie, par la disposition palinodique de la seconde, par les cris déchirants de la troisième, il est de beaucoup supérieur, comme je l'ai dit, à tout ce que nous pouvons lui comparer dans le théâtre des Grecs, et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de l'économie savante avec laquelle il est construit, ou de l'aisance prestigieuse avec laquelle le vieux poète a conduit ses pensées au milieu d'un tel enchevêtrement.

Il est vrai qu'à la date de l'*Orestie*, la vie de l'orchestre et celle de la scène étaient parvenues au plus haut degré d'intensité auquel elles pouvaient s'élever dans leur connexité étroite. Sans doute la lutte existait déjà depuis quelque temps entre les deux partis, mais au lieu d'amoindrir leurs forces respectives, elle les avait au contraire développées. Le chœur vivait et frémissait toujours en face des douleurs scéniques, et l'acteur ne songeait pas encore à exploiter les souffrances du personnage qu'il jouait, au profit de son art et de sa réputation personnelle. De là l'incomparable beauté de la fin même de ce Commos. Il y a des larmes véritables dans ce chant à l'unisson : l'âme des acteurs et l'âme des choreutes souffrent de la même douleur; tous sont les descendants d'Agamemnon; tous ont conscience du crime affreux qu'il leur faut accomplir. Cette fusion de deux forces opposées double l'émotion tragique. Quand la scène et l'orchestre se coalisent, le théâtre ne peut résister à leur assaut.

II

GENRE MIXTE.

Eschyle a été le plus scrupuleux observateur des lois extérieures de la poésie lyrique. Quel que soit l'agencement de ses thrènes, quelle que soit l'émotion de ses personnages, jamais il n'a osé briser le moule traditionnel, ni altérer cette symétrie de la forme que ses prédécesseurs avaient dû lui léguer. Même quand il juxtapose deux ou trois constructions différentes, il prend garde qu'elles soient toujours antistrophiques, et il ne cesse de réfléchir dans des miroirs égaux l'intensité plus ou moins vive des passions de la scène.

Il n'en est plus de même chez Sophocle, ni chez Euripide. Dans leurs thrènes à double forme, la première ou la seconde partie est seule antistrophique; l'autre ne l'est plus[1]. Quelle que soit la progression suivie, ils renoncent pour quelques instants à l'équilibre lyrique, et leurs acteurs arrivent à chanter comme les nôtres sans répéter leurs airs.

Il est aisé de voir les raisons de la différence. Eschyle, dans les thrènes mélangés, commence par une forme qui suppose toujours un calme relatif chez ceux qui l'emploient, puisqu'elle contient des iambes ou des anapestes modulés : la passion augmentant, il en prend une autre, qui l'exprime avec plus de force. Sophocle et Euripide n'ont déjà plus cette économie dans les moyens, ni cette habileté dans les transitions, et ils ne discernent plus les fines nuances qui distinguaient entre elles les constructions presque équivalentes de leur prédécesseur. Ils commencent donc par faire chanter tour à tour leurs choreutes et leurs acteurs : ils débutent où finit Eschyle. Quand la passion dans ses premiers élans était ainsi traduite de la manière la plus véhémente, la progression ne pouvait continuer que si la régularité antistrophique disparaissait elle-même.

1. Exception unique : *Antigone*, 801-882. C'est une pièce ancienne. Voir p. 183 sq.

I. COMMOI ANTISTROPHIQUES ET ALLOIOSTROPHIQUES.

(*Progression ascendante.*)

PHILOCTÈTE : 1081—1217[1].

Première partie : *antistrophique* : 1081—1169.

A : Philoctète. Chœur.
A′: — —
B : — —
B′: — —

Deuxième partie : *asymétrique* : 1170—1217.

Γ : Ph. Ch. Ph. Ch. Ph.
Δ : Ch. Ph. Ch. Ph. Ch.
E : Ph. Ch. Ph.
Z : Ch. Ph.
H : Ph. Ch. Ph. Ch. Ph.
Θ : Ch. Ph. Ch. Ph.

Ulysse et Néoptolème emportent l'arc de Philoctète et se retirent dans leur vaisseau. Le chœur, composé de vieillards qui ont fait voile avec Néoptolème[2], devrait quitter le théâtre avec eux ; mais comme il est nécessaire que le coryphée soit présent dans l'orchestre pour chanter dans le Commos qui va suivre, Sophocle suppose habilement que le fils d'Achille, ému de pitié, ordonne aux choreutes de rester encore quelques instants avec Philoctète, jusqu'à ce que tout soit préparé pour le départ. Peut-être que le malheureux changera d'avis dans l'intervalle et consentira enfin à s'embarquer[3].

1. A A′ : 1081-1101 = 1102-1122 : le rythme général est le glyconique, mais quelques κῶλα sont purement dactyliques ou iambiques. — Dans B B′ : 1123-1145 = 1146-1168, les glyconiques sont encore en majorité. — Γ : 1169-1177 : la première partie est iambique, la seconde commence par un trimètre ionique et se termine par deux ἀνακλώμενοι. — Δ : 1178-1185 : anapestes et choriambes. — E : 1186-1195 : les glyconiques dominent. — Z : 1196-1201 : système dactylique qui se termine par un hexamètre épique. — H : 1202-1209 : système dactylique terminé par un élément logaédique. — Θ : 1210-1217 : κῶλα iambiques et logaédiques. — Consulter surtout pour le détail H. Gleditsch, *Cantica*, p. 171 sqq.

2. Voir l'*Argument*.

3. *Philoctète*, 1075 sqq.

Resté seul en scène, celui-ci commence à chanter. Dans toute la partie initiale, dont les strophes lyriques ont une certaine étendue, il parle de sa caverne, de son arc, de la joie d'Ulysse, et des oiseaux que ses flèches ne tueront plus. Ces plaintes régulières, où le poète semble imiter les Monodies euripidéennes, sans d'ailleurs en reproduire les défauts, sont chaque fois suivies d'un couplet du coryphée, pendant le chant duquel le protagoniste pouvait se reposer et reprendre haleine.

La seconde partie commence dès que le chœur essaie de persuader à l'infortuné de quitter son île et de faire voile vers Troie[1]. Ce conseil n'est pas émis sans quelques précautions, mais au fond les paroles du coryphée n'ont pas une autre signification. Dès lors tout équilibre binaire est rompu[2]. L'humeur irritable de Philoctète reparaît subitement : il ne veut pas qu'on lui parle de ce voyage. Il ordonne au chœur de s'en aller; puis il le supplie de revenir. Malgré ces fluctuations extérieures, sa volonté reste inébranlable. Dût Zeus le foudroyer, il ne s'embarquera pas[3]. Il finit par un souhait, où l'on voit à quel degré d'obstination il est arrivé : il voudrait avoir une épée, une hache, une arme quelconque pour se couper lui-même la tête et les membres[4], plutôt que de céder.

Cette fin, où l'exagération est évidente, peut faire sourire le lecteur : à un tel degré, la passion touche au comique. Philoctète sent peut-être que son entêtement est déraisonnable, mais il s'est juré à lui-même de ne pas partir, et il ne partira pas. Il a donc besoin de se raidir pour être fidèle à la parole qu'il s'est donnée, et la peur de faiblir, ou même d'en avoir l'air, le pousse, sans qu'il en ait conscience, à outrer ses déclarations. Dans un moment de calme, il a reconnu lui-même que ses emportements le faisaient déraisonner[5].

Ce que je dois noter dans cette étude, c'est que l'économie régulière du Commos est bouleversée à l'instant précis où l'on parle à Philoctète

1. *Ibid.*, 1163-9.
2. *Ibid.*, 1170 sqq.
3. *Ibid.*, 1197 sqq. Οὐδέποτ' οὐδέποτ', ἴσθι τόδ' ἔμπεδον,
οὐδ' εἰ πυρφόρος ἀστεροπητὴς
βροντᾶς αὐγαῖς μ' εἶσι φλογίζων.
4. *Ibid.*, 1205 sqq., κρᾶτα καὶ ἄρθρα.
5. *Ibid.*, 1193 sqq. Οὔτοι νεμεσητόν,
ἀλύοντα χειμερίῳ
λύπᾳ καὶ παρὰ νοῦν θροεῖν.

de ce départ, dont l'idée seule le met en fureur. Quand le personnage principal est emporté par un flot subit de passion, la forme lyrique elle-même se disloque sous sa poussée.

Un fait un peu différent s'est produit dans le premier morceau lyrique de la tragédie qui suit.

ŒDIPE A COLONE : 117 — 236.

Première partie : *antistrophique :* 117 — 206.

α : Strophes et épirrhèmes anapestiques..	117-177
β : Strophes sans antépirrhème.........	178-206

Deuxième partie : μέλος ἀπολελυμένον : 207—236.

Le commencement de cette admirable Parodos a déjà été étudié[1]. La seconde partie, qui est asymétrique, comprend vingt-quatre couplets, auxquels est ajoutée une Monodie d'Antigone. On passe de la régularité antistrophique à la construction libre, quand le chœur interroge Œdipe sur sa naissance et sur sa patrie. L'angoisse et la confusion qui saisissent le vieillard, en entendant de telles questions, troublent trop le calme de son âme, pour que ses réponses continuent à être égales. Sophocle fait preuve, comme toujours, d'un art très discret dans la savante progression qu'il observe. Il commence par la plus lâche des formes antistrophiques (117-177); il passe ensuite aux vers lyriques, dans lesquels ne sont intercalés qu'une seule fois des anapestes (178-206). Cela ne lui suffit pas. Dès que son Œdipe, malgré ses prières affolées[2], sent qu'il ne va plus pouvoir garder le silence sur sa vie, parce que le chœur exige une réponse de lui, la forme libre la plus expressive de toutes est enfin employée.

Pour finir, je dois dire quelques mots d'un thrène de l'*Oreste*, qui paraît tenir lieu de Stasimon dans le drame : c'est un dialogue lyrique tantôt entre Électre et le coryphée, tantôt entre Électre et les parastates. La progression est encore ascendante.

1. Cf. *supra*, chap. II, p. 64 sq., chap. IV, p. 163.
2. Cf. 207 sqq. Ὦ ξένοι, ἀπόπτολις.....

Oreste : 1246—1310[1].

Première partie : *épirrhématique :* 1246—1285.

Trois Syzygies. *La dernière manque d'épirrhème.*

A : Électre. Coryphée.
α : Électre.
B : Coryphée. Électre.
β : Parastate de la partie orientale du théâtre.
  Parastate de la partie occidentale.
Γ : Électre. Coryphée.
A′: Électre. Coryphée.
α′: Électre.
B′: Coryphée. Électre.
β′: Parastate de la partie orientale du théâtre.
  Parastate de la partie occidentale.
Γ′: Électre. (Coryphée.)

Deuxième partie : *alloiostrophique :* 1286—1310.

γ : Électre.
Δ : —
δ : —
E : Coryphée.
ε : Hélène. Premier et deuxième Parastates.
Z : Électre.
ζ : Hélène.
H : Électre.

La constitution de la première moitié de ce Commos ne présente aucune difficulté. La symétrie en est parfaite, sauf au vers 1283, qui doit appartenir au coryphée[2]. Dans les antistrophes, les différents personnages ne se remplacent pas l'un l'autre. Euripide n'aime guère ce raffinement. Quant à l'autre partie, c'est encore un μέλος ἀπολελυμένον.

1. Pour la scansion, on peut suivre Schmidt, qui s'écarte assez peu du texte de Weil. Les κόμματα lyriques sont le plus souvent dochmiaques. — Les épirrhèmes et antépirrhèmes α : 1251,2 ; β : 1258-60 ; α′ : 1271,2 ; β′ : 1278-80 sont de deux et de trois vers. Cette inégalité est parfaitement régulière.

2. Voir la correction proposée par H. Weil, *Observations sur des textes d'Euripide et d'Eschyle* (*Revue de Philologie*, juillet 1894, p. 209).

Oreste et Pylade sont entrés dans le palais des Atrides, pour tuer Hélène. Électre reste seule sur le théâtre. Elle doit, selon l'ordre de son frère, empêcher que personne ne vienne porter secours à Clytemnestre[1]. Elle ordonne donc au chœur de se diviser en deux parties, qui, chacune de leur côté, iront occuper les issues de l'orchestre. Ainsi personne ne pourra entrer dans le palais.

On sait que le théâtre de Dionysos est sensiblement orienté du nord au sud. L'Acropole protégeait les spectateurs assis sur ses flancs contre les vents froids du nord. La scène et les constructions avoisinantes étaient situées au midi. Les deux entrées par lesquelles on accédait dans l'orchestre, les Parodoi, regardaient donc, l'une vers l'est, l'autre vers l'ouest[2]. Quand les deux parastates ont gagné le poste qui leur est assigné, ils ont soin d'en avertir l'acteur. L'un est exposé aux rayons du soleil levant, πρὸς ἡλίου βολάς[3], l'autre est au couchant, πρὸς ἑσπέραν.

Le coryphée restait probablement au milieu de l'orchestre. Il faisait face à la scène. Il croit un moment qu'un inconnu, quelque paysan, se dirige vers le palais[4]. Électre, avec l'affolement hâtif des héros euripidéens, se voit déjà perdue, elle et son frère. Ce n'est qu'une fausse alerte. Rassurée, elle demande aux parastates s'ils n'aperçoivent rien de suspect; ceux-ci déclarent que tout est tranquille pour l'instant.

Cette première partie est antistrophique. Les deux chefs des demi-chœurs qui s'éloignent en sens inverse ont soin que leurs vers se fassent équilibre, parce que la symétrie des mouvements orchestiques est toujours accusée par celle des strophes. L'alerte donnée par

1. *Oreste*, 1218 sqq.

2. Mais, dira-t-on, le théâtre actuel de Dionysos n'est pas celui sur lequel ont été jouées les pièces d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. — Ce passage cependant est une preuve certaine que le théâtre primitif avait la même orientation. D'ailleurs, dans les ruines du théâtre actuel, on a retrouvé quelques vestiges d'un orchestre circulaire, construit vers la fin du VIe siècle, et la cavea subsistante est à peu près dans l'axe de cet ancien orchestre. Voir O. Navarre, *Dionysos, Étude sur l'organisation matérielle du théâtre ancien*, p. 72 sqq. — Comparer aussi l'Épiparodos de l'*Ajax*, d'où l'on peut tirer les mêmes indications topographiques.

3. Ceci peut être pris au pied de la lettre. Les spectacles commençaient dès le lever du jour. Les textes qui le prouvent sont cités dans le *Lehrbuch* d'A. Müller, p. 302.

4. C'est au coryphée que sont attribués les vers 1268-1270, 1273, 1274 et non aux parastates, comme le marque Nauck. Autrement, les règles de correspondance antistrophique seraient violées. Le *Marcianus* se trompe sur ce point.

le coryphée n'a même été inventée par Euripide que pour conserver cette régularité. Il fallait que ce personnage chantât deux dimètres dochmiaques[1] qui fussent opposés à ceux qui lui sont attribués après le premier couplet du deutéragoniste. Il fallait aussi que l'expression même des terreurs de la fille d'Agamemnon[2] répondît à l'ordre qu'elle donne au chœur pour les éviter[3].

Autant donc la première moitié du thrène est régulière, autant la seconde est asymétrique. La construction de Sophocle, où l'épode n'est jamais employée[4], a subi une forte secousse, qui en disjoint les éléments. Sûre que personne ne viendra, Électre va écouter à la porte du palais, pour tâcher de savoir ce qui s'y passe. Ce sont les mouvements de l'acteur, immobile jusqu'ici au milieu de la dispersion parallèle des choreutes, qui ont amené le poète à changer la forme extérieure de son Commos. On touche au moment suprême. L'impatience, l'angoisse, le désespoir s'entrecroisent et se contrarient dans l'âme de la fille d'Agamemnon. Enfin les cris d'Hélène retentissent. Les parastates les ont entendus. Électre, dans un élan passionné, supplie Zeus d'aider Oreste et Pylade, et quand la victime, près de succomber, appelle Ménélas à son secours, la jeune fille, dans une joie fébrile, entonne l'hymne final, dont la métrique saccadée et pleine de brèves rappelle comme toujours celle des Monodies[5].

2. COMMMOS ASYMÉTRIQUE ET ANTISTROPHIQUE.

(Progression descendante.)

Jusqu'ici le Commos est destiné à peindre un trouble qui augmente : on va du moins faible au plus fort. Dans une tragédie d'Euripide, écrite dix ans environ avant sa mort, l'ordre est renversé : le genre antistrophique succède à l'autre genre.

1. 1268,70 = 1248,50.
2. Dans α' : 1271,2.
3. Dans α : 1251,2.
4. Voir plus haut la série des *Commoi épirrhématiques à strophes entrelacées*.
5. H : 1302-1310. Le mot φονεύετε doit être une glose, et l'on commence par huit dactyles que suit une longue. Chaque groupement est trissyllabique. Dans les dochmiaques qui suivent, si l'on adopte le texte de Weil, la plupart des temps marqués sont dissous en deux brèves.

TROYENNES : 1287 — 1332[1].

Première partie : *astrophique :* 1287—1301.

A : Hécube. B : Chœur. Γ : Hécube. Δ : Chœur.

Deuxième partie : *antistrophique :* 1302 — 1332.

E : H. Ch. H. Ch. H. Ch. H. Ch. H. Ch.
E′ : — — — — — — — — — —

Sur l'ordre de Talthybios, on met le feu aux ruines de Troie. Hécube, qui va partir captive avec les autres captives, devient presque folle[2] à la vue de l'incendie de la ville où elle était reine. Elle veut se précipiter dans les flammes ; on l'en empêche. La description de l'embrasement général serre trop le cœur de celles qui la font, pour que les strophes où elle est contenue, puissent être régulières. Toute cette première partie est donc alloiostrophique.

Quand le chœur et l'acteur que l'on emmène détournent un instant les yeux de ce spectacle déchirant, leur émotion diminue, leur douleur n'est plus aussi poignante, et l'équilibre ordinaire est rétabli sous sa forme la plus passionnée : bien que moins aigu, le chagrin des Troyennes, que l'esclavage attend dans de lointains pays, reste immense et inconsolable.

Tels sont les thrènes du genre mixte. Le premier en date, celui des *Troyennes*, est de 415 ; le dernier fut joué après la mort de Sophocle, qui eut lieu en 405. Entre les deux se place celui du *Philoctète*, 409, et celui de l'*Oreste*, 408. Tous les quatre appartiennent aux dix dernières années de la vie de Sophocle et d'Euripide. Ils ont été peu employés, et chaque fois avec une intention particulière, mais cette intention est encore nettement visible pour qui suit le développement des pensées qu'ils contiennent.

1. Tout est iambique, avec un grand nombre de dissolutions dans les temps marqués ; cf. R. et W., p. 296 sq.

2. C'est Talthybios lui-même qui le constate. Cf. *Troyennes*, 1284 : ἐνθουσιᾷς, δύστηνε, τοῖς σαυτῆς κακοῖς.

III

GENRE ALLOIOSTROPHIQUE.

Ici commence à se manifester la véritable originalité d'Euripide. Qu'il nous montre la jalousie furieuse de Médée, la passion maladive de Phèdre, l'inconsciente folie d'Héraclès, l'effroyable déchéance d'Hécube, l'impiété obstinée de Penthée, à toutes les époques de sa vie ce poète n'a cessé d'étudier avec précision l'individualité humaine.

Cette recherche de la vérité particulière devait avoir une grande nfluence sur la forme extérieure de son lyrisme. Les différentes mpressions de l'âme, au moment où elle est remuée avec violence, se suivent sans aucun ordre. La répétition dans l'antistrophe du rythme et de l'air de la strophe devait donc lui sembler peu naturelle. Aussi créa-t-il un genre de composition dont les différents éléments sont ndépendants les uns des autres. Cette nouveauté se trouve dans ses hrènes, et à plus forte raison dans ses Chants d'acteurs.

Ses Stasima furent, au contraire, aussi réguliers que ceux d'Eschyle. Des *Perses* aux *Bacchantes* et même au *Rhésos*, la règle ne varia guère; le lyrisme choral ne fut presque jamais imitatif.

Celui du Commos le devint par degrés. La scène et l'orchestre y prenaient part. L'acteur finit par avoir un rôle prédominant dans le thrène uripidéen, et il le transforma sans que le chœur pût s'y opposer.

Ce dernier changement ne s'opéra pas sans transition. Si l'on réfléhit au développement que suivit le Commos tragique jusque vers 425, on voit qu'il tend de plus en plus, sinon à rejeter toute symétrie, du moins à la dissimuler. La raideur des formes eschyléennes s'amollit et e rompt avec Sophocle. Les antistrophes ne suivent plus immédiatement les strophes. Un pareil entrelacement atténue la régularité monotone de la construction primitive. De là au rejet de tout équilibre, Il n'y avait qu'un pas: Euripide le franchit sans hésitation.

Est-ce à dire qu'il ne suivit plus aucune règle et qu'il agit au hasard? En aucune façon. Dans ses plus grandes audaces, il obéit encore à ertaines lois très précises qu'il importe beaucoup de connaître.

1. COMMOI ÉPIRRHÉMATIQUES.

Un seul et même personnage chante les vers lyriques. Il ne récite pas une syllabe. Les épirrhèmes sont attribués le plus souvent au coryphée, auquel se joint quelquefois un autre acteur. Les strophes sont inégales, les épirrhèmes aussi. La chronologie montre que d'abord ces derniers étaient composés d'au moins un trimètre complet; plus tard, l'imitation croissant, le coryphée ou l'acteur n'eut plus assez de temps ni de sang-froid pour l'achever. Il récitait donc quelques mots, qui forment les premiers pieds du vers, et, si l'émotion ne l'empêchait pas de continuer, le chanteur lui coupait souvent la parole.

HÉCUBE : 684 — 720 [1].

A : Hécube.	α : Servante :	B : Hécube.	β : Chœur.
Γ : —	γ : —	Δ : —	δ : Servante.
E : —	ε : Chœur.	Z : —	ζ : Chœur.
H : —			

Ce Commos est joué au moment où l'esclave découvre à la malheureuse Hécube le corps de son fils Polydore, que le roi de Thrace a fait tuer et jeter à la mer. Il se compose de sept strophes, qui sont toutes attribuées à la veuve de Priam. C'est le personnage le plus ému. Les épirrhèmes sont partout des monostiques. Euripide suit donc la technique usitée dans l'ancien thrène d'Eschyle; mais pour apporter un peu de variété dans la monotonie qui le déparait, il attribue les trimètres à deux personnages. Jamais le vieux poète ne s'était permis cette liberté pourtant fort restreinte.

Euripide, SUPPLIANTES : 1072 — 1079 [2].

A : Chœur.	α : Iphis.	B : Chœur.	β : Iphis.
Γ : —			

1. A : 684-7; B : 689-92; Γ : 694-7; Δ : 699-700; E : 702-7; Z : 710-711; H : 714-20 : strophes iambo-dochmiaques.

2. A : 1072; B : 1074-5; Γ : 1077-9 : str. dochmiaques, mélangées d'iambes, isolés ou groupés en dipodies. — α, β : monostiques iambiques.

Evadné, épouse de Capanée, vient de se jeter, quelque temps après sa Monodie, dans le bûcher où l'on brûlait le cadavre de son mari. Son père, Iphis, défaille à ce spectacle. Le chœur déplore avec lui son infortune.

Jusqu'ici les épirrhèmes sont partout formés de monostiques. A cause de la rapidité de l'exécution, il pouvait arriver, comme je l'ai dit, qu'un personnage n'eût pas le temps de prononcer les six pieds du vers. Il faut bien se garder de confondre les quelques iambes qui lui sont attribués avec les vers lyriques des autres acteurs. Les uns étaient chantés, les autres récités. C'est une faute qui a été commise par de nombreux éditeurs.

HÉRACLÈS : 887 — 921 [1].

A : Chœur.	α : Amphitryon.	B : Chœur.	β : Amphitryon.
Γ : —	γ : —	Δ : —	δ : —
E : —	ε : —	Z : —	ζ : Messager.
H : —	η : Messager.	Θ : —	θ : —
I : —	ι : —	K : —	

Ce long Commos nous montrera encore une fois que dans les

1. Pour le texte, je suis Wilamowitz, *Herakles*, II, p. 31 et p. 212 sqq. — J'attribue, avec A. Kirchhoff et Nauck, le dochmiaque ἰώ μοι μέλεος à l'orchestre. A : 887–90 : cinq dochmiaques (il semble qu'il faut écrire le second : γένος ἄγονον αὐτίκα), que suit un élément logaédique, si le texte est en bon état. — B : 892–3 : un trimètre iambique et une tétrapodie dactylique. — Γ : 894–5 : mélange d'iambes et de dactyles. — Δ : 896–9 : il faut encore se garder d'ajouter le δάιον τόδε du chœur au fragment de trimètre de l'acteur. Δάιον τόδε δάιον forme un glyconique que suit le dochmiaque μέλος ἐπαυλεῖται. — E : 901–3 : cinq dochmiaques ; au vers 901 : γεραόν, Dindorf. — Z : 907–9 : trois bacchiaques, précédés d'une exclamation dissyllabique ; un dimètre iambique. Ce qui suit est rythmiquement égal à 899 ; cf. Wilamowitz, *loc. cit.* — H : 910 : ἀνακαλεῖς τίνα με τίνα βοάν (Nauck), un dochmiaque, précédé d'un pied de cinq unités de durée : crétique. — Θ : 911 : μάντιν οὐχ ἕτερον ἄξομαι, même valeur rythmique. — I : 913,5 : encore ici, il faut séparer δάιοι φόνοι de ce que récite l'acteur, et lire δάιοι φόνοι δάιοι δὲ τοκέων χέρες : deux dochmiaques précédés d'un crétique ; cf. H et Θ. — K : 916–21 : sept dochmiaques ; cf. Wilamowitz. — Voici les épirrhèmes d'Amphitryon : α : ἰὼ στέγαι. — β : ἰὼ δόμοι. — γ : φυγῇ, τέκν', ἐξορμᾶτε. — δ : αἰαῖ κακῶν. — ε : ἰδού, ἰδού, θύελλα σείει δῶμα, συμπίπτει στέγη = un trimètre, précédé de deux iambes. — Du messager : ζ : ὦ λευκὰ γῆρα σώματ'. — η : ἄλαστα τἀν δόμοισι. — θ : στενάζεθ' ὡς στενακτά. — ι : οὐκ ἄν τις εἴποι μᾶλλον ἢ πεπόνθαμεν. — Les derniers épirrhèmes des deux acteurs forment chaque fois un trimètre ; les autres ne sont composés que des premiers pieds de ce vers.

formes libres de son lyrisme, Euripide n'a jamais fait chanter qu'un seul personnage de la scène ou de l'orchestre.

Le malheureux Héraclès, après s'être vengé de Lycos, est frappé de folie. Il massacre ses enfants sans le savoir. Le palais s'écroule. L'agitation du chœur est très violente. Amphitryon ne prononce que des exclamations de douleur, qui sont toutes iambiques. Le messager lui-même est trop ému pour commencer la description de la folie et des meurtres du héros. Il se borne à réciter quelques iambes qui doivent chaque fois être regardés comme des trimètres incomplets ou entiers. Ses premières paroles :

Ὦ λευκὰ γήρα σώματα [1],

forment l'épirrhème du sixième κομμάτιον de l'orchestre. Quand ce personnage commence à recouvrer son sang-froid, il parvient enfin à achever un vers :

Οὐκ ἄν τις εἴποι μᾶλλον ἢ πεπόνθαμεν [2].

C'est le seul monostique complet qui lui soit attribué. On sent bien dès lors qu'il est assez maître de lui pour commencer bientôt sa narration.

TROYENNES : 1216—1238 [3].

A : Chœur.	α : Hécube.	B : Chœur.	β : Hécube.
Γ :	γ :	Δ : —	δ :
E :	ε :	Z :	

Tous les épirrhèmes, à part les exclamations qui en tiennent lieu, sont encore iambiques. Hécube récite, le chœur chante : l'opposition est très nette.

1. *Héraclès*, 910. La dernière voyelle de σώματα s'élide sur le crétique qui suit.
2. *Ibid.*, 916.
3. A : 1216-7 : trois dochmiaques, précédés d'une double interjection de mesure douteuse, que suit un iambe. — B : 1226-9 : une double interjection dissyllabique, une tétrapodie trochaïque catalectique et deux monomètres dochmiaques. — Γ : 1230 : un monomètre dochmiaque : ἴακχον νεκρῶν. — Δ : 1231 : un dimètre dochmiaque. — E : 1235-6 : deux tétrapodies iambiques catalectiques, que suivent quatre syllabes, formant probablement un monomètre dochmiaque. — Z : 1239 : un dimètre dochmiaque ; il manque cinq unités de durée en tête du vers. — α : huit trimètres iambiques. — β, γ : interjections. — δ : trois trimètres iambiques. — ε : tétrapodie iambique.

On vient d'apporter ce qui est nécessaire pour ensevelir le cadavre d'Astyanax; le chœur et Hécube pleurent et se lamentent. Contrairement à l'usage, c'est au coryphée et non au personnage le plus ému que sont attribués les vers lyriques.

La substitution a peut-être été motivée par une raison matérielle. Après le discours qu'il venait de prononcer sur le corps du fils de Priam [1], l'acteur devait être fatigué. Cette longue tirade n'exigeait pas, il est vrai, de grands éclats de voix, mais cette plainte gémissante et voilée qui, sans aucun réalisme, arrive par degrés à un pathétique si poignant, demandait au protagoniste un effort contenu beaucoup plus pénible que les grands cris de nos drames. Aussi dans le Commos qui suit ces vers, Euripide n'a-t-il donné à son acteur qu'un rôle subalterne. Dans le thrène qui termine la tragédie [2], au contraire, le même artiste, après quelques instants de repos, chante aussi bien que le coryphée.

Le texte de Nauck, dans l'exemple suivant, a besoin d'un léger amendement.

ION : 764 — 798 [3].

A : Créuse.	α : Pédagogue.	B : Créuse.	β : Pédagogue.
Γ : —	γ : —	Δ : —	δ : Pédagogue. Chœur
E : —	ε : Pédagogue. Chœur.	Z : —	ζ : — —
H : —	η : — —	Θ : —	

Créuse chante. Le second acteur ne peut donc pas, lui aussi, chanter le seul mot θύγατερ, qui, avec ce qu'ajoute son camarade, formerait

1. *Troyennes*, 1156-1206. Suit un distique du coryphée. Puis vient la phrase de l'adieu suprême : 1209-1215.

2. *Ibid.*, 1287-1332.

3. A : 764 ; cf. Fix : un dimètre dochmiaque, précédé du crétique συμφοράς. — Le texte de A. Kirchhoff, bien que différent, peut aussi être approuvé. Créuse ne laisse pas au pédagogue le temps de finir son trimètre. Elle chante un dochmiaque, précédé d'un crétique : ὦ τάλαιν' ἐγὼ συμφορᾶς. — B : 766-8 : trois dochmii précédés de deux exclamations dissyllabiques de mesure douteuse. — Γ : 769 : tripodie dactylique catalectique. — Δ : 770 : *idem*. — E : 776,7 : trois dochmii. — Z : 782-3 : trois dochmii. Il manque une brève au second. Dindorf : τιν'. — H : 789-91 : cinq dochmii. Il faut écrire ἔλαβ' avec Schmidt. — Θ : 796-8 : cinq dochmii ; le dernier est précédé d'une tripodie trochaïque catalectique, qui n'est pas autre chose au fond qu'un dochmius, dont la première partie est à contretemps ; cf. Christ, *Metrik*, p. 441 sq. — α, β, γ : fragments de trimètres. δ. ε. ζ. η : doubles distiques.

un monomètre dochmiaque. Fix paraît avoir trouvé la vraie solution. Le premier vers, qui est récité, est ainsi coupé dans son édition :

ΚΡ Ὤμοι θάνοιμι. ΠΑΙ. Θύγατερ. ΚΡ. Ὦ τάλαιν' ἐγώ.

Le thrène commence après ce trimètre. Sa régularité est parfaite, bien que le type primitif aille toujours en s'altérant. C'est la première fois que les épirrhèmes sont formés tantôt de fragments de trimètres, tantôt de doubles distiques récités par la scène et l'orchestre. Néanmoins l'alternance essentielle des vers lyriques et des iambes est toujours maintenue avec soin.

Iphigénie en Tauride : 643 — 56 [1].

A : Chœur. α : Oreste. B : Chœur. β : Pylade.
Γ : —

Weil et Nauck regardent ce thrène comme antistrophique; chez Kirchhoff et Schmidt, il est asymétrique. Je suis de l'avis de ces derniers. Si l'on veut que la seconde strophe réponde à la première, il faut admettre qu'un crétique est tombé après ῥανίσι. En second lieu, si un tel équilibre existait, le trimètre de Pylade répondrait fort difficilement à celui d'Oreste. Dans le thrène épirrhématique eschyléen, dont on aurait une copie d'autant plus improbable que cette tragédie a été composée après 415, le personnage qui récite les iambes n'est jamais remplacé par un autre : il est toujours seul. Enfin la strophe finale ne pourrait être considérée comme une épode, puisque dans de telles constructions, il n'en est jamais fait emploi.

Je ne veux pas dire par là que cette forme lyrique ne se rattache pas à celle qui plaisait tant à Eschyle. Dans le développement extérieur de la tragédie, tout s'enchaîne et se suit logiquement. Euripide a donc gardé l'alternance régulière du chant et de la récitation modulée; seul l'équilibre des vers lyriques et des iambes a été abandonné.

1. A : 643-5 : un dimètre dochmiaque. Ce qui suit est iambique. Si l'on veut qu'après ῥανίσι il manque un crétique, on peut accepter la correction de H. Weil, qui paraît plausible. — B : 647-9 : un dimètre, un monomètre dochmiaques, suivis d'une tripodie iambique. — Γ : 651-6 : un monomètre dochmiaque, une tripodie iambique, quatre syllabes longues de mesure douteuse, une tripodie iambique catalectique et deux dimètres dochmiaques.

BACCHANTES : 1031 — 1042 [1].

A : Chœur. α : Messager. B : Chœur. β : Messager.
Γ : — γ : — Δ :

Le messager vient d'annoncer la mort de Penthée. Le chœur des Bacchantes reconnaît dans cette mort l'œuvre du puissant Dionysos et il se livre à la joie, au grand scandale de son interlocuteur.

Il n'est pas certain, comme semblent le croire la plupart des éditeurs, que le vers 1036 ne nous soit pas parvenu tel qu'Euripide l'a écrit. Le chœur peut très bien ne pas laisser le messager réciter en entier un monostique. Dans ces sortes de chants, on a commencé par intercaler entre les strophes des trimètres entiers, puis des fragments de ce vers. Le sens est satisfaisant avec les quatre iambes que les manuscrits attribuent à l'acteur.

Ainsi quoique appartenant à la dernière tragédie d'Euripide, ce Commos est encore régulier : l'acteur récite quelques iambes, après chaque couplet du coryphée, et ne chante pas une syllabe.

La règle n'a été qu'une seule fois violée dans un passage des *Phéniciennes*. Créon est en scène. Il a rapporté dans ses bras le cadavre de son jeune fils Ménécée. Un messager survient à l'improviste qui lui annonce, dans un monostique, la mort de ses deux neveux, Étéocle et Polynice. Suit alors le Commos dont voici le dessin :

PHÉNICIENNES : 1340 — 1351 [2].

A : Créon. α : Chœur. B : Créon. β : Messager. Chœur. Messager.
Γ : *Chœur*.

1. A : 1031. Nauck propose : Βρόμι 'ἄναξ, θεὸς σὺ φαίνει μέγας. Wecklein : Ἄναξ, ὦ Βρόμιε· θεὸς φαίνει μέγας. De quelque façon que l'on retouche le texte, il faut rétablir le dimètre dochmiaque. — B : 1034-5 : deux dimètres dochmiaques. — Γ : 1037-8, le texte doit encore être corrigé, car malgré Schmidt, *Monodien*, LXXII, il n'est pas possible que le mot Διόνυσος ait deux quantités différentes, surtout s'il est répété. Wecklein propose : ὁ Διόνυσος ὁ Διὸς παῖς, οὐ Θῆβαι, mais la règle de Weil serait violée. Je préfère donc le texte de Dindorf : ὁ Διόνυσος ὁ Διός, οὐκέτι Θῆβαι. On a de toute façon un dimètre et un monomètre dochmiaques. — Δ : 1041-2 : deux dimètres dochmiaques. — α : un distique iambique. — β : une tétrapodie iambique. — γ : un distique iambique.

2. Dimètres dochmiaques et trimètres iambiques. Seul le vers 1350, où le coryphée ordonne au chœur de se lamenter, quand le messager vient d'annoncer la mort de la sœur de Créon, est un dimètre iambique. — α : un trimètre. — β : trois trimètres.

Créon, qui chante la première et la deuxième strophes, devrait aussi chanter la troisième. On ne peut cependant pas la lui attribuer. Le coryphée seul a le droit de donner des ordres aux choreutes.

La raison de cette substitution est encore visible. Aussitôt après la nouvelle de la mort d'Étéocle et de Polynice, le messager en annonce une seconde. Il s'adresse toujours à Créon : Ta sœur Jocaste, lui dit-il, est morte sur le cadavre de ses deux fils :

Τέθνηκ' ἀδελφὴ σὴ δυοῖν παίδοιν μέτα [1].

A ce dernier coup, Créon reste muet de saisissement. Les spectateurs attendaient de lui une nouvelle strophe, mais il est si bouleversé par cette mort imprévue, que le coryphée est obligé de le suppléer. Ce jeu de scène est intéressant et mérite d'être remarqué. Créon se tait à contre-temps, et son silence plein d'accablement produit un effet tragique.

Ainsi, bien qu'au premier coup d'œil ces thrènes ne semblent présenter aucune symétrie extérieure, ils sont composés d'après une règle que l'on peut regarder comme immuable. Le personnage dont l'émotion est particulièrement excitée, est *le seul* qui ait le droit de chanter ; les autres doivent se contenter de la παρακαταλογή. L'épirrhème a une longueur indéterminée ; quelquefois il est composé de plusieurs trimètres, quelquefois aussi de quelques syllabes iambiques. Les strophes ont une longueur inégale, mais souvent leurs périodes rythmiques se ressemblent entre elles. Ainsi Euripide n'a conservé de la forme traditionnelle que l'alternance du chant et de la récitation qui en constituait l'essence.

2. COMMOI ENTIÈREMENT LYRIQUES.

On a vu que l'émotion violente ne fut jamais exprimée par Eschyle et par Sophocle que dans des vers lyriques. Xerxès, à la fin des *Perses*, chante comme les choreutes qui lui répondent. Ses couplets très courts sont antistrophiques.

1. *Phéniciennes*, 1349.

Cinquante ans environ après les *Perses*, vers 420, l'équilibre ordinaire était délaissé, mais on continua encore de se servir des thrènes entièrement chantés, parce que l'on jugea que la scène et l'orchestre traduisaient ainsi avec plus de force la violence de leurs sentiments.

Au fond, Euripide avait raison contre la tradition quand, rejetant toute symétrie, il juxtaposait les différentes parties de ses Commoi, au lieu de les accoupler. Il s'affranchissait ainsi d'inutiles entraves; mais cette recherche d'un plus grand naturel fut contrariée par une influence regrettable. Au héros tragique se substitua bientôt le virtuose. Aussi les strophes ne furent-elles plus morcelées comme au temps d'Eschyle; elles s'allongèrent et ne tardèrent pas à ressembler aux Monodies.

HÉRACLÈS : 1042 — 1085 [1].

A : Amphitryon. Chœur	1042-5
B : A. C. A. C	1047-53
Γ : A	1054-56
Δ : C. A. C. A	1057-64
E : C. A. C. A. C. A. C	1065-71
Z : A. C	1072-80
H : A	1081-5

J'ai divisé ce Commos d'après l'édition de Wilamowitz [2]. Les strophes se distinguent les unes des autres par des changements de rythme. La partie la plus morcelée est celle qui traite des meurtres qu'Héraclès a commis dans son délire. Euripide est donc encore fidèle à la bonne tradition.

1. A : 1042-6 : cinq et quatre dochmiaques. — B : 1047-1053 : on commence par deux tétrapodies iambiques, suit un vers de trois membres, dont le dernier est régulièrement iambique. (Cf. Wilamowitz, *Herakles, Text und Commentar*, p. 235.) On continue par trois dochmiaques et un spondée. — Γ : 1054-6 : un tétramètre iambique catalectique; il est suivi d'un vers, formé comme le 1050, et l'on termine par un dimètre dochmiaque. — Δ : 1057-64 : strophe dochmiaque. — E : 1065-71 : quatre tétrapodies iambiques catalectiques, suit un vers de même valeur rythmique que le 1050; deux dimètres dochmiaques. — Z : 1072-80 : un tétramètre iambique, suivent quelques logaédiques et trois dimètres dochmiaques. — H : 1081-85 : un trimètre iambique, deux éléments logaédiques et deux dimètres dochmiaques.

2. La Parodos de l'*Oreste*, 140-207, peut en être rapprochée. C'est presque le même sujet; la forme seule diffère légèrement, bien que dans les deux cas les κόμματα soient toujours en assez grand nombre.

HÉLÈNE : 330 — 385 [1].

A : Hélène. Chœur. H. C. H. C.........	330-347
B : H. C. H. C........................	348-361
Γ : H	362-385

Nauck, qui suit G. Hermann [2], croit que la première partie de ce thrène est antistrophique. Il est obligé d'admettre une lacune à un endroit où les idées ne sont pas interrompues. D'un autre côté, Rossbach et Westphal font remarquer que les iambo-trochées des Commoi ou des Monodies euripidéennes forment toujours des μέλη ἀπολελυμένα [3]. On a encore été induit en erreur par la similitude des périodes lyriques.

Hélène, conseillée par le chœur, va demander à la prophétesse Théonoé si son époux est encore vivant. Elle augure mal de l'avenir. Le coryphée la réconforte. En quittant la scène, elle ne peut s'empêcher de déplorer dans une sorte de Solo le sort de Troie et celui des Grecs, qu'un vain fantôme a perdus. Cette fin surtout paraît défectueuse. Rien n'est plus monotone que certaines plaintes verbeuses des héros d'Euripide. Ils font des antithèses et se plaisent, comme dans un bégaiement, à répéter leurs mots. Ces misérables artifices agacent le lecteur, qui dans ce flux de paroles et cette stérile abondance cherche en vain quelque idée touchante ou originale. Tout le lyrisme de l'*Hélène*, à part le Chant de reconnaissance, est d'ailleurs d'une banalité qui sent la décadence [4]. L'extraordinaire aventure que le poète y raconte suppléait sans doute auprès du public à cette pauvreté.

1. A. B. Γ : iambo-trochées. Cf. R. et W., *op. cit.*, p. 314 sqq. — Γ cependant n'est iambo-trochaïque que jusqu'à 374 ; le reste est dactylique. Or, les chants dactyliques des acteurs d'Euripide sont faiblement écrits. Comparer la Monodie de Pélée dans l'*Andromaque*, et surtout celle d'Antigone dans les *Phéniciennes*. *Infra*, chap. VI, p. 272 et p. 292 sqq. La règle est à peu près invariable.

2. *Édition de* 1837.

3. Leur opinion est partagée par Pflugk-Klotz, Kirchhoff et Fix. Voir leurs éditions.

4. La dissolution des temps marqués produit ces séries de brèves qu'Euripide semble rechercher. Cf. v. 348 sq., suite de quinze, v. 364 sq., suite de vingt-quatre brèves : πολὺ δὲ δάκρυον, ἄχεά τ'ἄχεσι δάκρυα δάκρυσιν ἔλαβε πάθεα. Chaque groupement est trissyllabique. Le chant de l'acteur devait ressembler à un gazouillement d'oiseau. Les mots en eux-mêmes ne signifient presque rien. Cf. *supra*, p. 130.

BACCHANTES : 576 — 603 [1].

A : Dionysos. Chœur. D. C. 576-93
B : D. C. 594-603

Dionysos appelle à lui les Bacchantes. Il est invisible derrière la scène. Le chœur accourt à sa voix, la terre tremble et le palais de Penthée s'écroule.

IPHIGÉNIE A AULIS : 1475 — 1531 [2].

A : Iphigénie......................... 1475-99
B : Chœur. Ip. Ch. Ip............... 1500-1509
Γ : Chœur........................... 1510-31

On s'éloigne de plus en plus du type primitif. Iphigénie, avant de quitter le théâtre et de marcher à la mort, chante une sorte de Monodie [3] que suit un dialogue lyrique entre la scène et l'orchestre. Le thrène se termine par une longue série d'iambo-trochées, qui accompagne la sortie de la jeune fille et se continue quelque temps après qu'elle s'en est allée. Malgré une ressemblance frappante entre les débuts de ces deux chants scénique et orchestique, il est certain qu'ils ne se répondent pas [4].

Il me reste à mentionner le seul thrène de Sophocle qui ne soit pas antistrophique.

TRACHINIENNES : 879 — 895 [5].

1. A : κῶλα logaédiques, trochaïques et iambiques. — B : dactylo-trochées. On peut étudier la scansion détaillée de ce thrène dans une *Étude sur la constitution rythmique et métrique du drame grec*, publiée par M. Dufour, dans les *Travaux et Mémoires des Facultés de Lille*, t. III, mém. 10, 1893, p. 62 sqq.

2. A. B. Γ : iambo-trochées ; cf. R. et W., p. 318.

3. V. 1477 sq. : suite de dix-huit brèves : στέφεα περίβολα δίδοτε φέρετε· πλόκαμος ὅδε...

4. Voir l'édition de H. Weil. — G. Hermann et Nauck considèrent ces vers du chœur comme l'antistrophe de la Monodie d'Iphigénie.

5. Pour la scansion, suivre Gleditsch, *Cantica*, p. 142 sqq. Le texte de ce métricien n'est pas celui des éditeurs. — Comparer Schmidt, *Die antike Compositionslehre*, p. CLII sq. — Au vers 892, le bacchiaque σαφηνῆ de la nourrice répond à τί φωνεῖς ; du chœur. Cf. Sop., *Électre*, 1279 ; Électre : ξυναινεῖς ; Oreste : τί μὴν οὔ ; — Voir la dissertation déjà citée de Bally, p. 10.

La nourrice annonce au chœur des jeunes filles de Trachis la nouvelle de la mort de Déjanire. Celles-ci lui demandent comment a péri la malheureuse.

Il est fort difficile de préciser le mode de composition auquel appartient ce Commos. Le manque d'équilibre antistrophique le rapproche de ceux d'Euripide qui précèdent[1], mais on ne comprend pas que des vers lyriques du chœur et de l'acteur soient coupés de trimètres que nos manuscrits et nos éditions attribuent indistinctement à l'un et à l'autre. Une pareille irrégularité, qui ne se trouve qu'en cet endroit, est fort choquante. Ce thrène doit être entièrement chanté, ou l'un de ceux qui y prennent part ne doit réciter que des iambes. La confusion actuelle du chant et du débit mélodramatique ne semble pas tolérable, et j'admettrais volontiers, avec G. Dindorf, que le texte a subi des remaniements qui l'ont profondément altéré.

Ce fut donc surtout pendant les dix dernières années de sa vie qu'Euripide osa employer la forme thrénétique que je viens d'étudier. Comme l'irrégularité qui la caractérise l'emporte sur celle qui la précède dans ce livre, il est naturel qu'elle soit venue après elle. Or, dans le genre libre, la construction épirrhématique se rencontre pour la première fois en 425 ou 424, avec l'*Hécube*, et les thrènes entièrement chantés apparaissent quelques années plus tard, dans l'*Héraclès*, et surtout à partir de 412.

RÉCAPITULATION GÉNÉRALE

J'ai dit plus haut[2] que le développement rationnel du Commos concorde le plus souvent avec l'ordre chronologique. Il est facile de s'en convaincre par le tableau qui suit.

1. Sophocle a visiblement imité dans cette pièce les procédés de son rival. Cf. M. Croiset, *Hist. de la Litt. grecque*, III, p. 239 : « Au début, un prologue narratif fait songer à la manière d'Euripide et semble dénoter son influence ; à la fin, la monodie d'Héraclès accentue encore la ressemblance. »

2. Cf. p. 128.

I. GENRE ANTISTROPHIQUE.

1° Commoi Épirrhématiques. — A. *L'Épirrhème est iambique.* — α) Disposition simple : A. α. A'. α'.

	Dates certaines.	Dates incertaines.
Eschyle : Suppliantes..........		avant 472
— Perses.............	472	
— Sept contre Thèbes.	467	
Sophocle : Œdipe a Colone[1]....	401	

β) Disposition entrelacée : A. α. B. β. A'. α'. B'. β'.

Eschyle : Agamemnon.........	458	
Sophocle : Ajax...............		avant 440
— Antigone....	441 ou 440	
— Électre............		après 440
— Œdipe-Roi.........		vers 430
— Œdipe a Colone....	401	
Euripide : Andromaque........		430-424
— Héraclides.........		429-427

B. *L'Epirrhème est anapestique :* A. α. A'. β.

Eschyle : Prométhée.........		?
Sophocle : Ajax.....		avant 440
— Philoctète.........	409	
— Œdipe a Colone....	401	
Euripide : Alceste............	438	
— Médée.............	431	
— Ion................		avant 420
Auteur inconnu : Rhésos.............		IVe siècle.

2° Commoi Mésodiques : A. B. A'. — A. B. Γ. B'. A'.

Eschyle : Prométhée..........		?
Euripide : Hippolyte..........	428	

1. La construction est notablement modifiée. Voir plus haut, p. 136 sq.

3° COMMOI ENTIÈREMENT LYRIQUES : A A'. B B'.

	Dates certaines.	Dates incertaines.
Eschyle : PERSES	472	
Sophocle : ÉLECTRE		après 440
— ŒDIPE A COLONE	401	
Euripide : SUPPLIANTES		vers 420
— ÉLECTRE		413
— ORESTE	408	
— BACCHANTES	après 406	

4° COMMOI DE CONSTRUCTION DOUBLE OU TRIPLE. — A. *Épirrhématique et entièrement lyrique* : A. α. A'. α'. — B B'.

Eschyle : AGAMEMNON	458	
Sophocle : ANTIGONE	441 ou 440	

B. *Entièrement lyrique et épirrhématique* : A A'. — B. β. B'. β'.

Eschyle : SUPPLIANTES		avant 472

C. *Antistrophico-Mésodique* : A. α. A'. β. B. α'. B'.

Eschyle : EUMÉNIDES	458	

D. *Mésodique, Palinodique et Lyrique* : A B A' α Γ B' Γ'. — Δ E E' Δ'. — Z Z'

Eschyle : CHOÉPHORES	458	

II. GENRE MIXTE.

1° COMMOI ANTISTROPHIQUES ET ASYMÉTRIQUES : A A'. — B Γ.

Sophocle : PHILOCTÈTE	409	
— ŒDIPE A COLONE	401	
Euripide : ORESTE	408	

2° Commos Asymétrique et Antistrophique : A. B. — Γ. Γ'.

	Dates certaines.	Dates incertaines
	—	—
Euripide : Troyennes..........	415	

III. GENRE ASYMÉTRIQUE.

1° Commoi Épirrhématiques.

	Dates certaines	Dates incertaines
Euripide : Hécube		avant 423
— Héraclès...........		424-420
— Ion.................		avant 420
— Suppliantes		vers 420
— Troyennes..........	415	
— Iphigénie en Tauride.		entre 412 et 408
— Phéniciennes........		entre 412 et 408
— Bacchantes ...	après 406	

2° Commoi entièrement Lyriques.

	Dates certaines	Dates incertaines
Euripide : Héraclès...........		424-420
— Hélène.............	412	
— Iphigénie a Aulis.	après 406	
— Bacchantes.....	après 406	

RÉSUMÉ.

Le Commos s'est donc toujours efforcé de rompre les liens qui comprimaient ses forces et l'empêchaient de s'épanouir à l'aise. Cet acheminement progressif vers la liberté n'a subi aucun arrêt. Le Commos entrelacé, où l'équilibre antistrophique est dissimulé avec tant d'habileté, parce qu'on sent qu'il gêne et qu'on n'ose pas encore

s'en affranchir, est postérieur à la construction simple d'une dizaine d'années environ. De même, l'épirrhème anapestique a été employé après l'iambique : or, dans celui-ci l'égalité binaire est de règle ; dans celui-là, elle est une exception[1]. Le thrène lyrique lui-même, sorte de dialogue chanté à toutes les époques par la scène et l'orchestre, commence dès 425 à briser le moule étroit dans lequel il avait été jusque-là renfermé. C'est à partir de cette date que le genre libre, après quelques essais de conciliation, commence à prendre décidément le pas sur son prédécesseur.

Eschyle seul sut bâtir de vastes édifices lyriques, où les matériaux sont groupés avec des oppositions savantes, qui attirent et enchantent le regard. Sophocle a déjà presque entièrement oublié cet art prestigieux, et Euripide n'en a plus conservé le moindre souvenir. On vit de bonne heure le danger que présentait une symétrie si bien ordonnée. Il ne suffit pas que la façade d'un monument soit fastueuse, il faut aussi que l'aménagement intérieur réponde à une telle magnificence. Aussi Sophocle diminua-t-il les proportions si audacieuses des thrènes eschyléens : il éleva des temples gracieux dont les fines ciselures soutiennent l'examen le plus attentif. Euripide n'aima pas la discrète harmonie de son rival. A ces constructions toujours un peu étroites, il préféra la liberté du plein air, son horizon illimité et l'irrégulière multiplicité de ses détails. Il paraît pourtant avoir présumé de ses forces. La poésie thrénétique commença à déchoir le jour où elle fut maîtresse d'elle-même. Son organisme trop faible avait besoin d'un soutien extérieur. Dès qu'il lui manqua, loin de croître en tous sens, elle s'étiola et ne tarda pas à défaillir.

1. C'est pour cette raison que j'ai volontairement confondu dans le tableau qui précède l'*Agamemnon* avec les autres pièces de Sophocle. Eschyle, il est vrai, s'est servi de l'anapeste dans les épirrhèmes du thrène de sa pièce, mais ils sont aussi réguliers que les iambes de son successeur.

CHAPITRE V

LES CHANTS ALTERNÉS DES ACTEURS.

Aristote a dit quelques mots assez vagues des Chants de la scène, τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς. Il ne distingue pas les Duos des Monodies. Cette distinction a été faite après lui. Je me garderai bien de la négliger. Si les poètes tragiques n'ont pas toujours construit les Solos, comme les Chants alternés d'acteurs, l'art avec lequel ils les ont composés les uns et les autres, présente souvent de notables différences. Les Monodies sont fréquemment défigurées par certains défauts qui ne se rencontrent guère dans les Duos. Les premières abondent en détails chatoyants et superflus, en répétitions de mots inutiles; l'allure générale des seconds est plus ferme, et le style en est plus travaillé.

Ceux-ci sont encore fort rares dans la première moitié du ve siècle. On n'en trouve qu'un seul exemple dans Eschyle, et il n'est pas certain qu'il soit authentique[1]. Sophocle en a fait deux fois usage,

1. *Sept contre Thèbes*, Duo d'Antigone et d'Ismène : 961-1004.

dans des pièces que l'on s'accorde à placer après l'*Ajax* et l'*Antigone*[1]. Cette nouvelle partie lyrique ne devint fréquente qu'avec Euripide. De toutes les tragédies qui nous restent de ce poète, huit seulement ne contiennent pas de Duos scéniques[2]. En revanche, il y en a deux dans l'*Andromaque* et dans les *Troyennes*, et l'on en compte jusqu'à trois dans les *Phéniciennes*, drame à grand spectacle, où l'élément lyrique prend un développement insolite, surtout dans les derniers Épisodes.

Ces Chants, inconnus à la tragédie primitive, naquirent directement du Commos. Il est facile de s'en rendre compte. Chez Eschyle, en effet, c'est presque toujours le chœur qui chante, et l'acteur qui récite. Plus tard, Euripide, en particulier, intervertit souvent les rôles : à l'orchestre étaient attribués les iambes, à la scène les vers lyriques. Il vint un moment où le débit mélodramatique lui-même fut retiré au coryphée ; un second acteur le remplaça, et donna la réplique aux strophes de son camarade. Le chef du chœur dut donc rester silencieux, au milieu de sa troupe, le visage tourné vers ceux qui l'avaient supplanté. Quand ceux-ci se taisaient, il lui fut quelquefois permis de résumer l'impression générale dans quelques trimètres assez incolores. Par conséquent son rôle était nul, et il aurait pu souvent, pendant cette partie du spectacle, sortir de l'orchestre sans que son absence fût remarquée.

J'ai appelé alternés ces ἀμοιβαῖα. La dénomination est assez fautive, parce qu'elle tend à faire croire que les acteurs chantaient toujours l'un après l'autre. Il suffira de remarquer que fréquemment des vers lyriques sont attribués à un acteur, qui seul a le droit de chanter, tandis qu'après chaque strophe, son partenaire récite des trimètres iambiques ou des dimètres anapestiques qu'accompagnait le joueur de flûte. On a donc une suite régulière de chant et de récitation. Les véritables Duos alternés ne sont composés que de vers lyriques, et ils sont assez rares. Nous n'avons pas à le regretter : ce sont les plus imparfaits, et ceux qui perdent le plus à la lecture.

1. *Électre*, Duo d'Électre et d'Oreste : 1232-1287. *Trachiniennes*, Trio d'Héraclès, du Vieillard et d'Hyllus, 1004-1043.
2. En voici la liste : *Médée*, *Hippolyte*, *Héraclides*, *Suppliantes*, *Électre*, *Oreste*, *Iphigénie à Aulis*, *Bacchantes*.

DIVISION GÉNÉRALE.

Les Chants de la scène, Duos ou Solos, tendaient à être libres. Néanmoins, comme le type dont ils procédaient, était à l'origine composé de strophes accouplées, ils durent assez longtemps se soumettre à cet équilibre. Une trentaine d'années après leur admission dans la tragédie, Euripide, partisan déclaré de l'art nouveau, les affranchit de ce joug.

Ils ne pouvaient être soumis aux lois de composition des Stasima, parce qu'ils étaient, ou plus exactement, parce qu'ils devinrent imitatifs. Le texte des *Problèmes*, dont je parlerai plus loin [1], s'applique à tous les chants de l'acteur grec. Celui-ci a toujours plus imité que le chœur. Les mètres dont il se sert sont plus variés et plus souples que ceux des choreutes. L'art qui lui est particulier traduit les multiples sentiments de l'âme du personnage qu'il représente, et le rythme de son chant les évoque dans l'imagination des auditeurs [2]. Au contraire, quand par instants le poète cesse de formuler dans les strophes orchestiques les idées générales que lui inspirent les passions individuelles de la scène [3], il essaie tout au plus de dépeindre l'impression que produisent sur le public les péripéties violentes de son drame. L'acteur représente l'individu, le chœur la foule. Les sentiments de l'un sont toujours plus précis que ceux de l'autre, parce qu'ils sont plus limités. Aussi, quand les tragiques voulurent que la scène exprimât dans ses chants la passion personnelle, ils durent inventer une nouvelle forme lyrique.

Cette création ne fut pas faite d'un seul coup. On partit de l'ancienne construction épirrhématique si chère à Eschyle; mais comme elle comprimait trop l'idée dans la symétrie rigide de ses éléments, elle fut vite modifiée. L'acteur n'aurait pas été assez naturel, au moment où le naturel devait être son principal mérite, et sa personnalité n'aurait pu se développer sous ce vêtement étroit. Après une série de tâtonne-

1. Voir le chapitre VI, p. 261 sq.
2. Gevaert, *op. cit.*, II, p. 118.
3. Horace, *ad Pisones*, 193 sqq.

ments et de compromis, dont il est intéressant d'étudier le détail, on parvint enfin à la construction libre.

Les deux genres principaux de composition, l'antistrophique et l'astrophique, seront donc encore une fois subdivisés. Le développement historique du Commos pourrait servir de modèle. Le cadre est le même, bien que plus étroit. Un seul Duo rentre, comme on le verra, dans le genre mixte.

I

GENRE ANTISTROPHIQUE.

Eschyle et Sophocle ont formé de strophes régulières leurs Chants amébées; une seule fois ce dernier s'affranchit quelques instants des règles traditionnelles[1]. Euripide a préféré de parti pris l'autre genre, puisque son théâtre ne contient plus que trois Duos antistrophiques : ils sont intercalés dans des tragédies écrites entre 438 et 415.

Les Chants symétriques, qui ont précédé les autres, sont donc en assez petit nombre. A côté des formes ordinaires, il nous a été conservé un Trio mésodique, et de véritables Duos alternés, qui ne sont composés que de vers lyriques.

1. CHANTS ÉPIRRHÉMATIQUES.

Ce sont les plus simples de tous : l'antépirrhème qui suit l'antistrophe s'oppose à l'épirrhème que la strophe précède. Cette forme, qu'on ne trouve déjà plus dans le Commos d'Euripide, nous a été conservée par hasard dans deux de ses ἀμοιβαῖα. Ils sont de date ancienne. L'épirrhème, comme on le sait, peut être écrit en trimètres iambiques ou en dimètres anapestiques[2].

1. *Électre*, 1232-1287. C'est à partir du vers 1273 que l'équilibre régulier est rompu. *Infra*, p. 233 sqq.
2. Voir au chapitre précédent, p. 161 sqq., le paragraphe où sont énumérés les *Commoi à systèmes*.

ALCESTE : 244 — 279 [1].

A : Alceste.	α : Admète.	A′ : Alceste.	α′ : Admète.
B : —	β : —	B′ : —	β′ : —
	Γ : Alceste.	γ : Admète.	

Tous ceux qui ont lu cette tragédie se souviennent de « la scène merveilleuse où Alceste, qui se meurt, et qui ne peut plus se soutenir, dit à son mari les derniers adieux » [2]. Bien qu'elle soit d'un pathétique au delà duquel Euripide lui-même s'est rarement élevé, il semble au premier abord que le cadre régulier dans lequel il l'a fait entrer, ne convienne pas aux libres effusions de l'amour maternel d'Alceste, et à ses angoisses au seuil de l'Hadès. Si les lignes trop arrêtées de la forme paraissent quelquefois se plier avec effort chez Eschyle au contour sinueux des sentiments personnels, une telle imperfection n'est jamais sensible chez Euripide. Ici en particulier la symétrie n'a pas empêché la passion de parler comme elle le devait. Les distiques iambiques d'Admète accusent par le changement de débit et de rythme, non moins que par leur ton plus froid bien qu'aussi désespéré, la douleur des strophes d'Alceste.

Le poète a eu soin d'ailleurs d'apporter un changement à la disposition traditionnelle. Les deux couples de strophes sont suivies d'une épode et d'un épirrhème anapestique. La modification n'est pas sans importance. L'épode est écrite en un mètre plus rapide et plus alerte que celui des strophes. Le pathétique de ce chant va toujours en augmentant. C'est dans la dernière partie qu'il est exprimé avec le plus de vivacité. L'infortunée agonise : elle ne parle plus que par phrases entrecoupées : « Laissez-moi, laissez-moi, dit-elle, couchez-moi, je défaille, la mort est là ; une nuit épaisse s'étend sur mes yeux. Mes enfants, mes enfants, votre mère n'est plus. Adieu. Continuez de vivre [3]. »

1. AA′ : 244-5 = 248-9 ; BB′ : 251-6 = 259-63 : str. logaédiques ; cf. Schmidt. *Die Monodien und Wechselgesänge der attischen Tragödie*, VI et VII. — Γ : 266-72 : dactylo-trochées ; cf. R. et W., p. 494 sq. — αα′, ββ′, partout un distique iambique, mais γ est un système anapestique de huit éléments.

2. Racine, *Préface d'Iphigénie en Aulide*.

3. *Alceste*, Γ : 266-272.

Que pouvait répondre le mari à ces suprêmes paroles? Sa situation était assez embarrassante. C'était lui, après tout, qui avait accepté que sa femme mourût à sa place. Il aurait eu mauvaise grâce à se plaindre. Euripide, pour tourner la difficulté, a grand soin de précipiter sa réponse [1]. En glissant sur sa propre douleur, Admète ne fait pas trop penser à lui. Il reste presque inaperçu dans un coin de la scène, où il a raison de se dissimuler.

Peut-être sera-t-on surpris de voir Alceste, qui semble n'avoir plus qu'un souffle de vie, retrouver des forces soudaines, pour faire un long discours à son époux, et pour entendre de sa bouche de longues protestations de fidélité à sa mémoire [2]. C'était une coutume des tragiques grecs, de faire chanter leurs personnages, avant d'expliquer dans des trimètres la raison de leur émotion [3]. Les modernes procèdent autrement. Dans l'économie de leurs drames, ils suivent plutôt une marche ascendante, qui se termine par la catastrophe quand l'émotion, par une longue analyse, est arrivée progressivement à son comble. Il y a autant de convention chez les uns que chez les autres.

Deux acteurs prenaient part à cette scène; un seul chantait, l'autre récitait. Dans l'*Andromaque*, la complication s'accuse avec plus de force, puisque les strophes sont partagées chacune entre deux personnages, qui chantent six fois en alternant.

ANDROMAQUE : 501 — 544 [4].

A :	Andromaque.	Molossos.	And.	Mol.	And.	Mol.	α :	Ménélas.
A' :	—	—	—	—	—	—	α' :	—

1. γ : 273-279 : un seul système de huit éléments.

2. Discours d'Alceste : 280-325. Distique du coryphée : 326-7. Réponse d'Admète : 328-368. Distique du coryphée : 369-70. Suit bientôt une stichomythie, qui se termine par des ἀντιλαβαί, au moment où Alceste expire. Ainsi les discours précèdent la stichomythie selon l'usage.

3. Comparer l'*Électre* de Sophocle, 254 sqq., où la sœur d'Oreste raconte dans un assez long discours iambique pourquoi elle est dans la disposition d'esprit où elle se trouve, après avoir lyriquement dépeint cette disposition d'esprit dans sa Monodie et dans la Parodos; cf. Wilamowitz, *Die beiden Elektren*, *Hermes*, XVIII, p. 215.

4 AA' : 501-514 = 523-536 : str. glyconiques; cf. R. et W. p. 709. — αα' : 515-522 = 537-544 : systèmes anapestiques de huit éléments.

Trois personnages sont sur le théâtre. En réalité, le jeune Molossos, comme Eumèlos dans la Monodie de l'*Alceste*, ne chantait pas la partie qui lui est attribuée[1]. C'est là du moins l'opinion générale. Il était remplacé par un acteur dans la coulisse. Ménélas répond aux couplets de la mère et de l'enfant par des anapestes qu'accompagnait le joueur de flûte.

La veuve d'Hector et son fils ont été condamnés à mort par Ménélas, que sa fille Hermione, pendant l'absence de Néoptolème, a poussé à cette cruauté. Ils se lamentent avant de mourir, et Molossos, sur les conseils de sa mère, supplie le roi de le laisser vivre. Celui-ci reste inflexible et ne se départ pas un instant du caractère odieux et lâche dont Euripide l'a revêtu.

Ménélas est un des personnages de l'époque héroïque qui paraissent avoir particulièrement déplu à notre poète. Il l'a presque toujours assez maltraité[2]. Il était peut-être dangereux pour un tragique, dont le succès était en somme assez médiocre, de faire marcher cet antique roi d'un pays ennemi d'Athènes de pair avec les plus nobles héros de l'Attique. En étalant en plein théâtre sa perfidie, sa cruauté, sa faiblesse, Euripide avait une occasion facile de critiquer indirectement toute la descendance de ses sujets et un moyen infaillible de plaire à la foule athénienne[3]. Il ne semble pas que Sophocle ait jamais eu ces faiblesses.

2. TRIO MÉSODIQUE.

J'ai expliqué quelle était la disposition ordinaire des chants appelés mésodiques. Les plus simples de tous se composaient de trois éléments, dont le dernier répondait au premier, tandis que le second restait seul et formait la mésode. C'était pour ainsi dire le premier degré de complication[4]. Dans le second, pour lequel il fallait sept strophes, la

1. C'était un παραχορήγημα, au même titre que le chœur des chasseurs dans l'*Hippolyte*, 58-72. Cf. A. Müller, *op. cit.*, p. 178.
2. Dans les *Troyennes*, ce roi a un caractère d'une faiblesse déplorable. Il joue un rôle de lâche dans l'*Oreste*, et dans l'*Hélène*, c'est un pauvre homme. Il n'a guère qu'un mouvement de généreuse pitié dans l'*Iphigénie à Aulis*, 471 sqq.
3. Comparer la scholie des vers 445 sqq. Il faut pourtant se rappeler que l'*Andromaque* ne fut pas jouée à Athènes. Cf. p. XV, note 4.
4. Schème : A B A'.

mésode principale occupait la quatrième place, les mésodes secondaires la seconde et la sixième : celles-ci se faisaient équilibre, comme les strophes elles-mêmes qu'elles séparaient[1]. Enfin le troisième degré, au delà duquel on ne pouvait guère aller, était formé de quinze parties, groupées toujours d'après le même principe[2]. J'ai étudié un exemple célèbre de cette construction dans le chapitre qui précède[3]. Dans le Trio qui suit, Sophocle s'est contenté du second type, qui comprend sept éléments :

TRACHINIENNES : 1005—1043[4].

A : Héraclès	1005-6
B : —	1007-13
A' : —	1014-16
Γ : Vieillard, Hyllos. *Mésode*	1018-22
Δ : Héraclès	1023-25
B' : —	1026-40
Δ' : —	1041-43

Ainsi la mésode principale Γ est attribuée au Vieillard et à Hyllos, les secondaires B B' et les deux couples de strophes A A' Δ Δ' appartiennent à Héraclès. C'est le seul Chant scénique de la tragédie grecque, où soient employés de concert les trois acteurs dont le poète disposait.

Bien que la complication qu'offre cette forme lyrique répugne en général aux Chants alternés, il est certain que Sophocle a construit ce Trio comme je l'indique, d'après Dindorf. Une étude minutieuse du texte ne laisse aucun doute à cet égard. Les répétitions de mots et les tournures semblables abondent dans les différentes strophes qui se font équilibre.

Il est vrai cependant que dans B B' on trouve, comme dans Γ, une

1. Schème : A B A'. Γ. Δ B' Δ'.
2. Schème : A B A'. Γ. Δ B' Δ'. E. Z H Z'. Γ'. Θ H' Θ'.
3. *Supra*, p. 188 sqq.
4. A A' : str. dactyliques. — B B' : str. anapestiques, dont la clausule est formée par une tétrapodie iambique; suivent cinq hexamètres dactyliques. — Γ : cinq hexam. dactyliques. — Δ Δ' : str. dactyliques, le premier élément est iambique. — Pour la scansion, se reporter à H. Gleditsch, *Cantica*, p. 147 sqq. ; ce métricien n'a d'ailleurs pas vu quelle était la disposition générale du Trio. Je crois qu'elle a été indiquée pour la première fois par Seidler, *De versibus dochmiacis*, p. 311 sqq.

suite de cinq hexamètres dactyliques; mais puisque la mésode principale est chantée par deux personnages, il est impossible qu'elle réponde à ce qui appartient au seul Héraclès [1].

Il faut donc admettre que A′ s'oppose à A, B′ à B et Δ′ à Δ [2]. Ce qui frappe surtout dans cet arrangement, c'est que la strophe isolée Γ, centre principal du tout, n'a pas rompu l'harmonie rythmique qui unit les deux mésodes B B′, bien qu'elles soient séparées l'une de l'autre par un assez grand nombre de vers. Or, s'il y a équilibre métrique, on est en droit de s'attendre à un certain parallélisme dans les idées, puisque Sophocle en particulier affectionne ce genre de développement [3].

Un des points, en effet, que ce travail contribuera peut-être à mettre en lumière, c'est que la forme a toujours, du moins à la bonne époque, un rapport étroit avec le fonds, de sorte que le dessin d'une partie lyrique, qui peut à première vue paraître bizarre, a néanmoins une certaine utilité pratique, puisqu'il contribue à faire comprendre le texte au lecteur, en lui indiquant d'avance la marche générale de la pensée poétique.

Ici les strophes B et B′ sont opposées entre elles, bien qu'elles soient séparées par la mésode principale Γ, la première antistrophe A′ et la seconde strophe Δ. La partie centrale Γ a, comme toujours, une extrême importance : elle sert à introduire un élément qui n'existait pas dans la première moitié du chant A B A′, et qui, ajouté à la seconde Δ B Δ′, permet au poète de reprendre les mêmes idées sans se répéter.

Hyllos aide le Vieillard dans Γ, à porter Héraclès. Grâce à l'intervention de ce nouveau personnage, tout ce qu'avait dit le mourant dans la première partie va être repris avec plus de précision dans la seconde : ce qui était adressé aux Grecs en général, est reporté sur le jeune homme en particulier. Le développement est identique, et le parallélisme rigoureux. Un exposé sommaire des idées suffit à le montrer.

B (1re partie : 1007-1008) : Nouvel accès de souffrance provoqué par

1. Voir plus haut, p. 139, la raison de cette impossibilité. Gleditsch ne l'a pas compris.

2. Répétition de mots : ἒ ἔ, 1005 et 1015, d'où A A′; ὤ, 1023 et 1041, d'où E E′. Il est vrai que 1027 a une syllabe de trop. Voir la correction de Schmidt et de Gleditsch.

3. *Supra*, p. 111 sqq.

la maladresse du serviteur, auquel Héraclès avait ordonné dans A de le laisser étendu à terre. Phrases courtes et exclamatives; questions pressées :

Πᾷ μου ψαύεις; ποῖ κλίνεις;
ἀπολεῖς μ', ἀπολεῖς.
ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύσῃ.

B' (1re partie : 1026-1030) : Nouvel accès de souffrance provoqué par la maladresse d'Hyllos, auquel Héraclès avait ordonné dans A de l'étendre sur le côté. Même type de phrases; même longueur et même forme de mots :

Θρώσκει δ' αὖ, θρώσκει δεινὰ
διολοῦσ' ἡμᾶς
ἀποτίβατος ἀγρία νόσος.

B (2e partie : 1009-1013) : La douleur redouble; le héros appelle les Grecs. Ceux-ci, pour lesquels il a tant lutté, commettent un crime en ne mettant pas fin, en le tuant, à ses souffrances :

Ἥπται μου, τοτοτοῖ, ἥδ' αὖθ' ἕρπει. πόθεν ἔστ', ὦ
πάντων Ἑλλάνων ἀδικώτατοι ἀνέρες, οὓς δὴ
πολλὰ μὲν ἐν πόντῳ κατά τε δρία πάντα καθαίρων
ὠλεκόμαν ὁ τάλας, καὶ νῦν ἐπὶ τῷδε νοσοῦντι
οὐ πῦρ, οὐκ ἔγχος τις ὀνήσιμον οὐκ ἐπιτρέψει;

B' (2e partie : 1031-1040) : La douleur redouble : le héros appelle Hyllos; celui-ci ne commettra pas un crime en tuant son père qui l'en prie. (Développement opposé.)

Ὦ Παλλὰς Παλλάς, τόδε μ' αὖ λωβᾶται. ἰὼ παῖ,
τὸν φύσαντ' οἴκτιρ', ἀνεπίφθονον εἴρυσον ἔγχος,
παῖσον ἐμᾶς ὑπὸ κλῇδος· ἀκοῦ δ' ἄχος, ᾧ μ' ἐχόλωσεν
σὰ μάτηρ ἄθεος, τὰν ὧδ' ἐπίδοιμι πεσοῦσαν
αὔτως, ὧδ' αὔτως ὥς μ' ὤλεσεν. ὦ γλυκὺς Ἅιδας...

Ainsi l'équilibre est gardé non seulement dans les vers lyriques, mais encore dans les pensées. La forme des strophes accuse la conduite des idées. Les mêmes rythmes tendent à traduire les mêmes faits.

On peut estimer que les plaintes d'un mourant sont trop inconscientes, pour s'accommoder d'une telle régularité. L'art réaliste auquel nous nous plaisons, et qu'Euripide avait déjà pressenti, s'ingénie à briser tous les moules dans lesquels on voudrait l'enfermer. Il est libre, incohérent; il aime les formes indécises ou heurtées, les arrêts et les emportements subits.

Est-ce à dire que Sophocle ait péché contre le naturel en choisissant une construction si harmonieuse et en donnant aux gémissements d'Héraclès une symétrie qui semble leur répugner? On a déjà vu qu'un des caractères particuliers de son génie, c'est de conserver à l'art tragique ses formes anciennes, en les voilant et en les dissimulant dans leur entrelacement[1]. Ce qui est vrai du Commos s'applique aussi à ce Trio. Il faut une assez grande attention pour découvrir comment il est construit; il en faut une plus grande encore pour suivre et marquer dans ses détails la similitude des idées qui s'y cache. Sophocle parvint à une telle maîtrise de son art, qu'au lieu de l'étaler et d'en faire montre, il se plut à l'envelopper et à le dérober aux regards.

Ce Chant d'acteurs est, en résumé, écrit comme un chant de choreutes puisqu'il ressemble dans la suite et dans l'opposition des idées à un Stasimon. C'est là l'extrême différence qui sépare Euripide de Sophocle. Le premier donne tous ses soins aux μέλη des ὑποκριταί, si bien qu'il lui arrive de dénaturer ses Stasima, par imitation des Duos ou Solos de la scène[2]. Le second préfère à tel point les chants à l'unisson du chœur, que s'il attribue par exception des vers lyriques à ses acteurs, il réunit leurs strophes entre elles avec des liens aussi étroits que ceux de ses chants orchestiques. Néanmoins il a apporté un tempérament à cette régularité absolue. Comme il aurait été par trop peu naturel qu'Héraclès agonisant se plaignît dans des strophes et des antistrophes, qui se seraient suivies en s'opposant l'une à l'autre, il en a compliqué comme à plaisir le dessin rythmique. Ainsi l'équilibre entre la forme et les pensées est conservé intact, mais on ne l'entrevoit plus qu'avec peine.

1. Voir, p. 137 sqq., le paragraphe où sont étudiés les *Commoi éoirrhématiques entrelacés*.
2. Cf. p. 122 sqq.

3. CHANTS ENTIÈREMENT LYRIQUES.

On sait qu'ils sont caractérisés entre tous par le morcellement extrême des strophes qui les composent. C'est la forme la plus propre à traduire l'émotion dans toute son intensité.

SEPT CONTRE THÈBES : 961 — 1004 [1].

A : Antigone. Ismène. A. I. A. I. A. I.
B : A. I. A. I. A. I. A. I. A. I. A. I. Ant. et Ism.
B' : — — — — — — — — — — — — — —
Γ : A. I. A. I. A. I. A. I. A. I. A. I. Ant. et Ism. A. I. Ant. et Ism.

Ces lamentations funèbres sont composées d'une proôde, d'une couple de strophes et d'une épode [2]. La proôde serait, d'après H. Weil, formée de dix parcelles, les strophes de douze, que termineraient trois vers chantés par les deux sœurs à l'unisson, et répétés en refrain après l'antistrophe [3]; enfin l'épode comprendrait seize parties, dont la treizième et la dernière seraient encore chantées par Ismène et Antigone. Qu'il suffise de remarquer que les divisions d'Hermann, de Dindorf et de Kirchhoff ne sont pas identiques.

On a élevé des doutes sur l'authenticité de ce Chant. La raison que l'on a voulu tirer de certains détails de sa composition n'a pas de valeur. On a cru, en effet, qu'Eschyle ne partageait pas, comme ici, des vers entre deux acteurs. On a donc oublié le Commos de la fin des *Perses*, où ce partage est fait plusieurs fois [4]. Les deux sœurs, en se répondant, se renvoient la plainte funèbre, et comme leur douleur est extrême, elles n'adressent à chacun des deux frères qu'une très courte apostrophe.

Aussitôt après le Duo, un héraut arrive [5]. Il fallait donc que le poète

1. A : 961-964 : strophe iambique ; cf. R. et W., p. 282 sq. — B B' : 965-977 = 978-988 : str. iambiques, mais 970,1 = 982,3 sont dactyliques. — Γ : 990-1004 : le rythme reste toujours iambique, mais 996 et 997 forment des dipodies dactyliques. — Pour le détail de la scansion de ce morceau, on peut consulter Schmidt, *Die Eurhythmie*, p. 342 sqq.
2. Comparer la forme de la Parodos de la *Médée* et des *Bacchantes*.
3. Voir les scholies aux vers 962 et 977 de l'édition Wecklein-Vitelli.
4. *Perses*, 1058 = 1064.
5. *Sept contre Thèbes*, 1005.

disposât de trois acteurs pour faire jouer la fin de sa tragédie. Comme la date des *Sept* est antérieure à l'innovation de Sophocle, on a vu dans ce fait la preuve certaine d'une retouche. Mais on a remarqué justement que le rôle d'Ismène est très court, et qu'il pouvait être rempli par un παραχορήγημα.

Une autre raison beaucoup plus sérieuse est tirée de l'économie même du drame. Les *Sept*, comme l'a prouvé J. Franz[1], qui découvrit en 1848 la didascalie du *Mediceus*, étaient la troisième pièce de la trilogie thébaine[2]. Comme telle, cette tragédie doit de toute nécessité se terminer par une conclusion satisfaisante[3]. Il est donc inadmissible qu'elle finisse au contraire par le refus que fait Antigone d'obéir aux ordres du héraut. On ne sait ce qui va résulter d'une telle déclaration. Polynice sera-t-il enseveli malgré la défense des Cadméens? Antigone sera-t-elle punie? Loin d'être terminée, l'action reste suspendue: l'esprit réclame impérieusement une suite.

Bergk[4] supposait que la pièce primitive finissait au vers 960. Il retranchait donc les anapestes 861-73, qui auraient été intercalés en cet endroit pour préparer l'entrée en scène des deux sœurs. Il propose l'hypothèse suivante: On reprit les *Sept* quelque temps après l'*Antigone* de Sophocle. Vers 440, les spectateurs étaient habitués à de longs drames, que remplissaient de nombreux incidents. Celui d'Eschyle paraissait déjà trop vide et trop maigre. Pour remédier au défaut, on ajouta les lamentations des deux sœurs, la scène du héraut, et la sortie des ἡμιχόρια. Dans ce remaniement, on imita l'*Antigone*. Comme cette tragédie était alors présente à tous les esprits, les spectateurs s'en servaient mentalement pour compléter la fin des *Sept*, telle que nous l'avons aujourd'hui, de sorte que le défaut que nous trouvons dans cette dernière pièce était atténué grâce au souvenir inconscient de celle de Sophocle. L'une corrigeait l'autre. H. Weil trouve l'hypothèse très séduisante[5]. Il est certain qu'elle ne pèche pas par défaut d'ingéniosité.

1. Cf. *Die Didaskalie zu Aeschyl. Sept.*, Berlin, 1848.
2. Cf. dans l'ὑπόθεσις· ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας.
3. Cf. Oberdick, *De exitu fabulae Aeschyli, quae Septem apud Thebas inscribitur.* Arnsberg, 1877, Programm.
4. *Griech. Literaturgeschichte*, III, p. 302 sqq. — Cf. Christ, *Griech. Litteraturgeschichte*, p. 161.
5. *Des traces de remaniement dans les drames d'Eschyle.* (*Revue des Études grecques*, 1888, p. 19.)

Quoi qu'il en soit, ce Chant a dû être composé à une époque ancienne et par un poète initié à l'art d'Eschyle. On pense aussitôt à Euphorion. Le thrène est en effet construit avec une grande régularité; en plusieurs endroits même, il ressemble à celui de la fin des *Perses*.

Sophocle, dans les tragédies duquel les Duos d'acteurs sont rares, n'en a composé aucun de ce type. Il faut passer sans intermédiaire à Euripide.

TROYENNES : 577—606[1].

A : Andromaque. Hécube. A. H. A. H. A. H. A.
A': Hécube. Andromaque. H. A. H. A. H. A. H
B : Androm. H. A.
B': Hécube. A. H.
Γ : Andromaque.
Γ' : Hécube.

Hécube chante dans l'antistrophe tout ce qui répond à ce que chantait Andromaque dans la strophe, et réciproquement. Cet échange des couplets lyriques, fort rare dans Euripide, est imité, semble-t-il, de Sophocle, chez lequel on le trouve assez souvent[2]. C'était un artifice assez ingénieux, qui permettait de donner un peu de variété au débit des Duos, asservis malgré eux aux lois de l'équilibre.

La première couple de strophes est divisée en un grand nombre de parcelles, mais l'émotion se calme un peu dans la seconde, et les différents couplets s'allongent en proportion. Enfin dans la dernière, les deux acteurs chantaient probablement chacun six hexamètres dactyliques.

Au moment où se retrouvent dans une si lamentable situation la veuve d'Hector et celle de Priam, leur douleur est trop aiguë pour qu'elles puissent l'analyser. Elles exhalent des gémissements entrecoupés, au travers desquels on comprend qu'elles ont perdu la joie de leur vie : Hécube, ses enfants, Andromaque, son époux. A ce motif particulier de plainte s'ajoute une autre pensée douloureuse, qui est

1. A A' : 577-81 = 582-86; B B' : 587-90 = 591-94 : str. iambiques; cf., R. et W., p. 296 sq. — Γ Γ' : 595-600 = 601-606 : hexapodies dactyliques sans spondées, sauf au sixième pied; cf. R. et W., p. 47,8, et 120. — Le couplet d'Hécube qui répondait à celui d'Andromaque est très altéré.

2. Voir surtout l'*Œdipe à Colone*, 510-548 et 1670-1750.

le thème de toute la tragédie : Troie est détruite, Troie est en flammes [1].

Aussi ne reste-t-il plus aux deux infortunées qu'à désirer la mort. Elles invoquent l'ombre de Priam et celle d'Hector, qui les conduiront dans l'Hadès [2].

Après ce souhait suprême, il se produit un certain apaisement dans leur âme, ce qui leur permet de se lamenter en termes plus développés sur la ruine de leur patrie [3].

II

GENRE MIXTE.

Le seul Duo de cette catégorie a été composé par Sophocle. On passe sans transition de la forme antistrophique à celle qui ne l'est pas.

ÉLECTRE : 1232 — 1287 [4].

PREMIÈRE PARTIE.

A : Électre.
α : Oreste. Électre. Oreste.
B : Électre.
β : Oreste (2 trimètres).
Γ : Électre.
γ : Oreste.
A' : Électre.
α' : Oreste. Électre. Oreste.
B' : Électre.
β' : Oreste (1 trimètre).
Γ' : Électre.
γ' : Oreste.

DEUXIÈME PARTIE.

Δ : Électre.
δ : Oreste, Électre, Oreste, Électre, Oreste.
E : Électre.

1. A A' : 577-81 = 582-86.
2. B B' : 587-90 = 591-94.
3. Γ Γ' : 595-600 = 601-606.
4. *Partie régulière* : A A' : 1232-5 = 1253-6 : str. iambo-dochmiaques. — B B' : 1238-42 =

Dans la première partie, Sophocle, comme on le voit, a entrelacé les couples de ses strophes et de ses épirrhèmes selon une méthode qui lui est familière et que j'ai souvent étudiée[1].

Le personnage qui chante, Électre, a le droit de réciter des trimètres; au contraire, celui qui récite doit se contenter du débit mélodramatique. Les épirrhèmes presque égaux entre eux sont formés de distiques entre lesquels est placée, ou non, une interrogation trissyllabique. La première moitié de ce Chant alterné est donc comparable à un Commos dans lequel Oreste jouerait le rôle du coryphée.

Quant à la seconde partie, qu'on la considère ou non comme une épode, il est évident qu'après le vers 1272 la disposition change, et que l'équilibre épirrhématique est rompu. Comme les μέλη ἀπὸ σκηνῆς ont une tendance à rejeter toute symétrie, et que le Commos de Sophocle, construit sur ce modèle, n'a jamais d'épode, il semble logique de regarder cette suite comme alloiostrophique. Mais comment expliquer une juxtaposition si insolite?

On passe sans transition de la forme antistrophique à celle qui ne l'est plus. Nous voyons donc le moule du poème se briser comme par un choc. Ce moule enveloppe-t-il assez étroitement tous les contours délicats des pensées, pour que son irrégularité réponde à un désordre imprévu dans leur enchaînement?

Électre vient de retrouver son frère. Elle le croyait mort, et l'avait déjà pleuré. Sa joie est extrême. Il faut qu'elle lui donne libre cours; elle ne peut garder le silence.

Oreste est beaucoup plus calme. L'ordre d'Apollon le rend sombre: il a la volonté bien arrêtée de tuer sa mère; il ne perd pas un instant son sang-froid.

Tous les deux sont debout devant le palais d'Égisthe et de Clytemnestre. Leur situation est critique; leurs ennemis les entourent; quel-

1260-2 : texte de H. Gleditsch : deux dimètres dochmiaques et une octapodie iambiqu[e] — Γ Γ': 1245-50 = 1265-70 : un monomètre, un dimètre dochmiaques; suit un trimèt[re] crétique, et l'on finit par un monomètre dochmiaque. — α α', β β' γ γ' : épirrhèm[es] iambiques, il manque un trimètre dans β'. — Remarquer le commencement de ve[rs] iambique récité par le protagoniste dans α α'. La réponse, aussitôt donnée, l'empêc[he] de le terminer.

Partie alloiostrophique : Texte assez incertain, les strophes sont iambiques. Voir l[es] *Cantica* de H. Gleditsch, p. 55 sqq.

1. Voir *supra,* chap. IV, p. 137 sqq.

qu'un pourrait sortir. On croit, il est vrai, que le fils d'Agamemnon a péri dans une course de chars; il importe que l'erreur ne soit pas trop tôt dissipée.

C'est pourquoi Oreste dit à Électre de modérer sa joie, qu'il trouve fort dangereuse; mais il a beau réitérer ses injonctions, elle ne peut se taire. Il renouvelle donc une dernière fois sa prière : « J'hésite, dit-il, à arrêter tes transports, mais je crains bien qu'ils ne soient excessifs [1]. »

Je ne sais si Électre, donnant aux paroles de son frère un sens qu'elles n'ont pas, s'imagine qu'à peine arrivé il veut repartir et la laisser seule. Cela paraît assez peu vraisemblable. Il faut bien que les personnages tragiques se comprennent entre eux, s'ils veulent être compris à leur tour par le public. Je crois plutôt qu'après les longues années d'angoisse morale et de solitude, Électre éprouve un si vif plaisir à voir enfin Oreste debout devant elle, qu'elle le supplie de rester encore et de ne pas se dérober, en entrant dans le palais, à l'ardeur de son affection. Quelque dangereuse que soit donc la bruyante expansion de son amitié passionnée et presque maladive, elle ne veut pas céder aux objurgations de son frère. Plus tard, comme l'explique le scholiaste [2], ils se sépareront, mais pour un instant encore elle le conjure de la laisser jouir de la douceur de sa présence.

Ainsi le Chant devient libre, au moment où l'âme du protagoniste est emportée malgré elle, et contre toute prudence, par l'ardeur du sentiment fraternel. La forme lyrique ne pouvait plus conserver son équilibre, quand l'âme de l'acteur avait perdu le sien.

III

GENRE ASYMÉTRIQUE.

Les Chants alternés en κόμματα inégaux se trouvent exclusivement dans l'œuvre d'Euripide. L'*Andromaque* et l'*Hécube*, dont les dates doivent être placées entre 430 et 420, en contiennent les premiers

1. γ' : 1271,2. Troisième antépirrhème.
2. Vers 1276, page 154 de l'*édition Papageorgios*, Teubner, 1878.

exemples. Jusqu'à la fin de sa vie, ce poète n'a cessé de les employer et de délaisser ceux de l'autre genre. Ici, comme ailleurs, il paraît avoir agi avec une intention déterminée et réfléchie.

Il inventa d'abord, comme dans le Commos, une forme bâtarde, l'épirrhématique, où les trimètres, quelquefois en nombre égal, suivent chaque fois la strophe. C'était un compromis entre le procédé ancien et le procédé nouveau. La disposition est très symétrique jusqu'en 420, à tel point que certains éditeurs ont cru parfois que l'équilibre traditionnel y était encore conservé. L'erreur était facile.

Plus tard, cédant à un besoin croissant d'imitation, il altéra encore cette régularité déjà fort imparfaite.

Un ou plusieurs trimètres ne peuvent être récités par un acteur, après chaque strophe de son camarade, sans froisser le naturel ni altérer la vraisemblance. Les émotions de celui qui chante doivent se réfléchir dans l'âme de celui qui récite. Celui-ci, ému à son tour, presque autant que le premier, chantera comme lui, sur des rythmes équivalents. Le vieil Eschyle lui-même avait compris cette nécessité, puisque dans un Commos de l'*Agamemnon*[1], le chœur qui récitait des iambes s'était mis, dans la violence de sa terreur, à chanter aussi des systèmes dochmiaques, comme l'acteur de la scène.

C'est donc un des mérites incontestables de l'art d'Euripide d'avoir inventé un chant nouveau qui, épirrhématique en quelques passages, exclusivement lyrique en certains autres, traduit avec une grande exactitude les impressions momentanées que fait sur l'âme d'un personnage la passion plus violente de son partenaire. L'instrument lyrique devient si sensible, qu'il marque les moindres oscillations, les souffles les plus légers. L'ingénieux poète a tiré de l'art ancien tout ce qu'il pouvait donner, et il était impossible d'imaginer une forme plus précise. Je la placerai après la première, qui est épirrhématique, et celle qui suit, puisqu'elle tient de l'une et de l'autre.

Quelques Duos alternés, en effet, les seuls qui méritent vraiment d'être ainsi appelés, ne sont composés que de vers lyriques. Ce sont les moins intéressants de tous, parce que l'imitation y est restreinte. Leur dessin ne diffère pas de celui qu'Euripide employait dans ses

1. 1072-1177. Voir le chapitre précédent, p. 181 sqq.

Commoi asymétriques. Pourtant on sent déjà dans ces ἀμοιβαῖα une autre influence, celle de la Monodie, puisqu'ils sont défigurés par les mêmes défauts de style. J'en dirai quelques mots en passant.

1. CHANTS ÉPIRRHÉMATIQUES.

Ils sont toujours très réguliers. Un acteur chante, l'autre récite. Les strophes ne se répondent point, quelque semblables qu'elles puissent paraître. Les épirrhèmes sont formés de monostiques, de fragments de trimètres, et quelquefois de plusieurs vers en nombre inégal. L'alternance de strophes chantées et de trimètres récités n'est jamais altérée.

TROYENNES : 239 — 291 [1].

A : Hécube.	α : Talthybios.	B : Hécube.	β : Talthybios.
Γ : —	γ : —	Δ : —	δ : —
E : —	ε : —	Z : —	ζ : —
H : —	η : —	Θ : —	θ : —
I : —	ι : —	K : —	κ : —
Λ : —	λ : —	M : —	μ : —
N : —	ν : —	Ξ : —	

Talthybios, héraut de l'armée grecque, vient apprendre à Hécube et aux autres Troyennes quel maître le sort leur a donné. Cassandre a été prise par Agamemnon, Polyxène sera consacrée au service du tombeau d'Achille, Andromaque appartient à Néoptolème, et la vieille Hécube à Ulysse.

1. A : 239 : un dimètre dochmiaque. — B : 241-2 : une pentapodie logaédique et un dimètre dochmiaque. — Γ : 244-5 : un dimètre et un monomètre dochmiaques. — Δ : 247-8 et E : 250-1 : même composition que pour Γ. — Z : 253-4 : deux dimètres dochmiaques. — H : 256-8 : deux monomètres dochmiaques et une tétrapodie logaédique. — Θ : 260 : un dimètre dochmiaque, en supprimant ποῦ μοι avec Dindorf. Le second dochmiaque est formé de huit brèves. — I : 262 : un monomètre dochmiaque précédé d'un spondée. Dindorf et Schmidt suppriment ταύταν devant l'interrogatif τῷ, mais le démonstratif paraît être nécessaire au sens. — K : 265-7 : un dimètre dochmiaque, que suivent une tripodie et une tétrapodie logaédiques. — Λ : 269 : un dimètre dochmiaque. — M : 271-2 : un élément logaédique, précédé d'une dipodie iambique (cf. Dindorf), suit un dimètre dochmiaque. — N : 275-6 : un élément logaédique, précédé encore une fois d'une dipodie iambique. Suit un dimètre dochmiaque. — Ξ : 278-291 : sorte de Monodie finale : mélange d'éléments dochmiaques, iambiques et logaédiques dont le détail m'entraînerait trop loin. — Tous les épirrhèmes sont des monostiques.

Eschyle et Sophocle auraient peut-être traité un tel sujet dans un dialogue stichomythique, tandis qu'Euripide fait chanter les questions et les plaintes d'Hécube. Seules les réponses du héraut sont récitées. Le Duo est d'ailleurs d'une régularité parfaite. Talthybios ne récite que des monostiques. Hécube, au contraire, ne chante que des vers lyriques. Ils sont groupés en strophes, dont la construction présente souvent une grande similitude. Le couplet final est plus long que les autres, suivant la règle habituelle.

ANDROMAQUE : 825 — 865 [1].

A : Hermione.	α : Nourrice.	B : Hermione.	β : Nourrice.
Γ : —	γ : —	Δ : —	δ : —
E : —	ε : —	Z : —	ζ : —
H : —			

Hermione voulait faire périr Andromaque et Molossos; Ménélas secondait sa fille. Pélée a réussi, malgré son grand âge, à sauver les deux suppliants. Ménélas, voyant l'affaire prendre une mauvaise tournure, s'est retiré prudemment à Sparte. Restée seule, Hermione, qui craint d'être punie par Néoptolème aussitôt qu'il sera revenu, se livre à un désespoir dont l'exagération fait suspecter la sincérité [2]. Elle veut se tuer : la corde, le poignard, tout lui paraît bon pour accomplir

1. A : 825-7 : un monomètre dochmiaque. Telle doit être la valeur de 825, comme plus bas celle de la double exclamation de 829. Suivent un élément logaédique et un monomètre dochmiaque. — B : 829-831, est composé comme A. — Γ : 833-5 : si l'on adopte les corrections de Nauck, on aura un monomètre dochmiaque précédé d'un bacchius, et une tétrapodie logaédique. — Δ : 837-9 : texte de Schmidt : un monomètre dochmiaque, précédé d'un bacchius, puis deux monomètres du même rythme, séparés par une tétrapodie logaédique. — E : 841-3 : un élément logaédique et deux dimètres dochmiaques, si pour 842 on adopte la correction de Bergk. — Z : 846-50 un monomètre dochmiaque, comme pour 825 et 829, que suivent deux tétrapodies iambiques catalectiques et deux dimètres dochmiaques. — H : 853-865 : trois dimètres, un monomètre, deux dimètres dochmiaques. Le reste paraît être logaédique. — Kirchhoff et Nauck indiquent, d'après G. Hermann, que le commencement de ce chant est antistrophique. Ils sont obligés de mutiler le texte pour rétablir l'accord. Kirchhoff d'ailleurs, au vers 816 de son édition, écrit : Ceterum haec certa ratione antistrophicis aequari vix poterunt. — α, β, γ, δ, ε : monostiques iambiques. ζ : distique.

2. Le caractère d'Hermione manque d'unité, et sa création n'a pas dû coûter beaucoup de peine à Euripide, qui semble l'avoir improvisé. Au commencement de la pièce, v. 147 sqq., la fille de Ménélas est insupportable, à cause de sa froide cruauté et de sa raideur orgueilleuse. Quand ses projets barbares ont échoué, elle pleure et veut mourir. Aucune transition.

son dessein, tant il est devenu un instant une idée fixe. Ses serviteurs ont peine à la retenir; sa nourrice déclare que cette lutte épuise ses forces, et qu'elle ne peut plus protéger la malheureuse contre elle-même.

On entend cette femme désespérée pousser des cris du fond du palais; elle arrive sur la scène. Elle veut s'arracher les cheveux et se déchirer la figure. Son voile, sa robe volent en lambeaux. Comme une héroïne de Monodie, après s'être livrée à toutes les marques extérieures du désespoir, elle délire à froid et se lance dans des développements de fantaisie que l'on est surpris de rencontrer dans les plus belles tragédies d'Euripide. Il faut qu'elle se tue. On ne l'a pas assez dit; elle prend soin de le répéter. Un feu dévorant ne l'effraierait pas, ni les rochers, ni les flots marins, ni les forêts des montagnes[1]. Certes, il est à croire que sa manie du suicide est arrivée à un degré suraigu, pour qu'elle soit si peu difficile sur le choix des moyens. Le dernier surtout, à peine intelligible, est assez déconcertant.

Elle change tout à coup d'idée, ce qui donnerait à supposer qu'elle entrevoit un instant combien elle déraisonne, si elle ne continuait à se fourvoyer dans des imaginations bizarres. Elle songe à la fuite. C'est un moyen moins radical d'échapper au châtiment qui la menace; encore ne devrait-elle pas souhaiter d'être métamorphosée en oiseau aux ailes noires[2], ni surtout en vaisseau de bois de sapin, comme était celui qui le premier franchit les roches Cyanées[3].

Ce Chant d'acteurs est presque construit comme un chant de choreutes, puisque les couples de strophes, surtout celles du commencement, se font presque équilibre. Les épirrhèmes sont des monostiques. Le dernier seul est de deux vers. Dans l'exemple précédent, Talthybios récitait toujours un trimètre.

1. *Andromaque*, 847 sqq.

Ποῦ μοι πυρὸς φίλα φλόξ;
ποῦ δ'εἰς πέτρας ἀερθῶ,
ἢ κατὰ πόντον ἢ καθ' ὕλαν ὀρέων,
ἵνα θανοῦσα νερτέροισιν μέλω;

2. Le bon scholiaste a soin de nous expliquer qu'elle parle de Procné ou de Philomèle.

3. Dans les *Guêpes*, qui sont de 422, aux vers 316-339, Philocléon invoque, lui aussi, Zeus et son tonnerre pour être changé en fumée, en Proxénide, en parfait hâbleur, en cendres; il souhaite d'être enlevé dans les airs, précipité dans la saumure, et changé en pierre à suffrage. — Ce n'est pas là une Parodie spéciale de ce passage de l'*Andromaque*, mais une charge de la manie qui pousse trop souvent les personnages d'Euripide à formuler, dans les moments de passion, des vœux déraisonnables.

Héraclès : 1178 — 1213 [1].

A : Amphitryon	α : Thésée.	B : Amphitryon.	β : Thésée.
Γ : —	γ : —	Δ : —	δ : —
E : —	ε : —	Z : —	ζ : —
H : —	η : —	Θ : —	θ : —
I : —	ι : —	K : —	

Thésée, qui arrivait pour porter secours à Amphitryon, ne sachant pas qu'Héraclès est revenu et que Lycos a été tué, aperçoit les cadavres des enfants du héros. Amphitryon lui apprend comment et par qui ces enfants ont été massacrés. Héraclès les entend, la tête voilée.

Celui des deux personnages qui est le plus ému chante; Thésée, qui interroge, récite des monostiques; mais comme les réponses qui lui sont données ne tardent pas à l'émouvoir, il arrive un moment où il n'est plus assez maître de lui pour réciter un trimètre entier. La symétrie de la construction lyrique diminue, tandis que s'accroît l'imitation.

Phéniciennes : 103 — 192 [2].

A : Antigone.	α : Pédagogue.	B : Antigone.	β : Pédagogue.
Γ : —	γ : —	Δ : —	δ : Péd. Ant. Péd.
E : —	ε : Ant. Péd.	Z : —	ζ : Péd. Ant. Péd.
H : —	η : Pédagogue.	Θ : —	θ : Pédagogue.
I : —	ι : Ant. Péd. Ant.	K : —	κ : Péd. Ant. Péd.
Λ : —	λ : Ant. Péd.	M : —	

1. A : 1178; B : 1180 : un dimètre dochmiaque. — Γ : 1182-3 : deux dimètres dochmiaques. — Δ : 1185; E : 1187 : une tétrapodie dactylique catalectique. — Z : 1189-90 : une tétrapodie dactylique catalectique et un élément logaédique. La transposition de Wilamowitz dans son *Herakles*, II, p. 40 et p. 257, n'est pas nécessaire, et le texte des mss. reproduit par Kirchhoff et Nauck s'explique aisément. Sans doute Héraclès n'a pas tué ses trois enfants à coups de flèches (cf. 977 sqq.), mais son arc était célèbre, et il était naturel qu'Amphitryon rappelât tout d'abord le meurtre commis avec ces flèches trempées dans le sang de l'hydre. — H : 1192-4 : trois dimètres dochmiaques ; le premier est formé de 16 syllabes brèves. — Θ : 1196-7 : deux épitrites seconds, séparés par une pentapodie dactylique. (Wilamowitz.) — I : 1199-1201 : trois tripodies logaédiques. — K : 1203-1213 : un crétique, un monomètre, un dimètre dochmiaques. Suivent des éléments logaédiques. Les dochmiaques reprennent au vers 1210, jusqu'à la fin. — Tous les épirrhèmes sont des monostiques, sauf γ, δ, ε, qui ne sont composés que de fragments de trimètres.

2. A : 103-5 : tout serait dochmiaque, si l'on retranchait ποδός avec Heimsoeth. —

L'irrégularité de ce Chant est vraiment remarquable. Les épirrhèmes sont récités tantôt par un, tantôt par deux acteurs. Une pareille construction ne viole néanmoins aucune règle. Antigone, qui chante, a le droit de se servir des trimètres, et le Gouverneur, qui récite, ne chante pas une seule syllabe. Il est d'ailleurs facile de voir pourquoi Euripide fait alterner le chant et les iambes dans la bouche de la jeune fille, tandis que tout le rôle du Vieillard est en trimètres.

Antigone, comme Hélène sur la porte Scée [1], veut voir, pour en connaître les chefs, l'armée ennemie qui entoure la ville. Le Gouverneur arrive le premier au faîte du palais. Quand il s'est assuré qu'aucun Thébain ne peut apercevoir celle dont il a la garde, il lui tend la main pour l'aider à monter. Le public entendait chanter la jeune fille, au moment où elle apparaissait à ses yeux. Ces détails de mise en scène sont gracieux et pittoresques.

Une très vive curiosité, mélangée d'une naïve frayeur, tel est le sentiment qui agite l'âme d'Antigone, quand elle vient contempler l'armée argienne, dont son frère est l'un des chefs. Il est donc naturel qu'elle commence par chanter. Au contraire, l'iambe convient au calme du Vieillard. C'est un homme circonspect, que le siège n'im-

B : 109-111 : un monomètre dochmiaque, précédé d'une interjection dissyllabique. Suivent une tripodie anapestique et un monomètre dochmiaque. — Γ : 114-6 : strophe dochmiaque. — Δ : 119-122 : la clausule seule est dochmiaque, le reste paraît être iambique, sauf 119, qui est logaédique. — E : 127-32 : un dimètre dochmiaque, un élément logaédique, un trimètre iambique (ἀστρωπός, Dindorf.), un monomètre dochmiaque. 131 : trimètre iambique, de même que 132, si l'on écrit, avec qq. mss. que suit G. Hermann : λοχαγόν; ἄλλος. Ces deux vers pourraient donc, ainsi rétablis, faire partie de l'épirrhème ε : 133-4, qui serait alors tétrastique. — Z : 135-8 : deux tétrapodies dactyliques, dont la seconde est catalectique, suivent un monomètre dochmiaque et un trimètre iambique. — H : 145-9 : un trimètre iambique, une tétrapodie logaédique à trois anapestes, suivent deux monomètres dochmiaques, séparés par un trimètre iambique. — Θ : 151-3 ; une tétrapodie et un hexamètre dactyliques, un monomètre dochmiaque précédé d'un crétique. — I : 156-7 : un dimètre et un monomètre dochmiaques. — K : 163-9 : une tétrapodie anapestique, une tétrapodie logaédique à trois anapestes, suivent deux dimètres et un monomètre dochmiaques. Un trimètre iambique et un dimètre dochmiaque, précédé d'un bacchius, ou suivi d'un crétique. — Λ : 175-8 : trois dimètres dochmiaques. 178 est corrompu, voir la note critique de Kinkel, *Phönissen*, Berlin, 1871. — M : 182-92 : une interjection dissyllabique, deux dimètres dochmiaques, un élément logaédique, une tétrapodie iambique, un dimètre dochmiaque, un trimètre bacchiaque, un dimètre dochmiaque, un monomètre dochmiaque suivi d'un crétique. On termine par trois κῶλα logaédiques, où les dactyles sont fort nombreux. — α : 3; β : 2; γ : 2; δ : 4; ε : 2 ou 4; ζ : 6 ; η : 1; θ : 2; ι : 5; κ : 5; λ : 3 trimètres iambiques.

1. *Iliade*, III, 139-244. — Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 375 sqq.

pressionne guère. Il est là surtout pour donner la réplique. D'ailleurs, comme Euripide cherche ici la vraisemblance, pour se donner le malin plaisir de blâmer Eschyle d'y avoir manqué, il a grand soin d'indiquer comment cet homme a appris tous les renseignements qu'il va donner à sa jeune maîtresse : il est allé au camp d'Adraste, pour porter une proposition de trêve à Polynice; il connaît donc les Sept chefs pour les avoir vus.

Le Duo, étant donnés les sentiments des personnages, est régulier jusqu'au vers 123, où la jeune fille, qui jusque-là avait chanté des vers lyriques, emploie elle aussi, des trimètres. En voici la raison : après les effusions où Antigone peint la frayeur de son âme, à la vue des casques d'airain dont la plaine étincelle, elle passe à des interrogations précises. Elle veut savoir les noms des différents guerriers, les lieux où ils sont nés :

..... Τίς πόθεν γεγώς;
αὔδασον, ὦ γεραιέ, τίς ὀνομάζεται [1];

Ce serait un contresens de faire usage des dochmiaques, le mètre des agitations vives, pour demander une réponse sur un fait précis : aussi toutes les questions véritables d'Antigone sont-elles faites en trimètres incomplets ou entiers [2].

Quelques phrases interrogatives peuvent cependant être chantées : ainsi quand la jeune fille, après avoir appris où se trouvent Hippomédon, Tydée, Parthénopée, demande enfin où est son frère, elle chante d'abord les dochmiaques suivants :

Ποῦ δ'ὃς ἐμοὶ μιᾶς ἐγένετ' ἐκ ματρὸς
πολυπόνῳ μοίρᾳ [3];

puis elle ajoute le trimètre :

Ὦ φίλτατ', εἰπέ, ποῦ 'στι Πολυνείκης, γέρον [4].

La première partie n'est pour ainsi dire pas une question. Notre ponc-

1. *Phéniciennes*, 123,4.
2. Sur tous ces changements de mètre, H. Buchholtz a fait quelques remarques assez justes. Cf. *De Euripidis versibus anapaesticis*, Cottbus, 1864, Progr., p. 7 et 8.
3. *Phéniciennes*, 156,7.
4. *Ibid.*, 158.

tuation fausse le sens. L'idée principale exprimée par Antigone sous forme interrogative, c'est qu'elle est, malgré cette guerre impie, la sœur de Polynice. Son chant contient un gémissement sur ce frère né de Jocaste et d'Œdipe comme elle. L'infamie commune de leur origine, les querelles domestiques qui ont éloigné du foyer ce frère si malheureux, le lui rendent encore plus cher. Il y a des larmes dans sa voix quand elle commence à parler de lui. Au contraire, le trimètre iambique n'est qu'une simple interrogation.

La suite des idées est encore interrompue brusquement entre les vers 162 et 163, où Antigone passe des vers ordinaires au chant précipité des anapestes et autres rythmes. La sœur aperçoit son frère; il est loin; elle a peine à le distinguer :

ΠΑΙ. Ὁρᾷς; AN. ὁρῶ δῆτ' οὐ σαφῶς, ὁρῶ δέ πως
μορφῆς τύπωμα στέρνα τ'ἐξῃκασμένα[1].

Dès qu'elle est sûre, après quelques hésitations, de l'avoir découvert, son amour fraternel éclate avec toute l'ardeur de la jeunesse. Comme un nuage que le vent emporte, elle voudrait aller se suspendre au cou de Polynice et l'embrasser : le rythme traduit avec une merveilleuse exactitude cet élan passionné :

Ἀνεμώκεος εἴθε δρόμον νεφέλας
ποσὶν ἐξανύσαιμι δι'αἰθέρος
πρὸς ἐμὸν ὁμογενέτορα, περὶ δ'ὠλένας
δέρᾳ φιλτάτᾳ βάλοιμι χρόνῳ
φυγάδα μέλεον[2].

Après cette exaltation, elle tombe[3] un instant dans une admiration naïve à la vue de ses armes d'or, et finit par une comparaison brillante[4] entre l'éclat qu'elles jettent et celui du soleil à son lever.

Ainsi nous arrivons de plus en plus à un art nouveau, dans lequel le poète cherche moins la symétrie que la vérité. Pareil sujet avait été traité par Eschyle, avec la couleur épique qui lui est particulière,

1. *Phéniciennes*, 161,2.
2. *Ibid.*, 163-7 : K.
3. *Ibid.*, 168, trimètre iambique.
4. *Ibid.*, 169, dimètre dochmiaque précédé d'un bacchius.

et l'équilibre dans chaque développement qui n'a pas son égal[1]. Chaque description d'un chef ennemi, faite par l'espion, était suivie d'une contre-description de l'adversaire que lui opposait Étéocle, et les deux morceaux, qui se répondaient probablement, précédaient une strophe du chœur. Ici, cette rigidité archaïque est abandonnée. Les vers lyriques se mêlent aux trimètres dans une apparente confusion. Si le ton s'élève, on se sert des premiers; s'il s'abaisse, des seconds. La forme commence à s'assouplir et à suivre dans tous ses détours les fuyantes impressions de l'âme. Si j'ajoute que des quatre exemples, le dernier, le plus parfait, est postérieur en date à tous les autres, peut-être accordera-t-on que le lyrisme d'Euripide s'est constamment modifié, en suivant une règle fixe et en tendant de plus en plus au naturel.

2. CHANTS SEMI-ÉPIRRHÉMATIQUES.

Deux personnages en scène doivent nécessairement par leurs paroles se faire une mutuelle impression. Si l'un est ému et l'autre calme au commencement d'un Duo, il est peu vraisemblable qu'ils resteront tels jusqu'à la fin.

Dans l'exemple des *Phéniciennes* qui précède, on ne pourrait dire que le calme de l'esclave réagit sur l'émotion de la jeune princesse, parce que les deux personnages sont d'une condition trop différente. Néanmoins l'âme d'Antigone est diversement affectée pendant qu'elle contemple l'armée ennemie, et la jeune fille récite des iambes après avoir employé les vers lyriques.

Dans les ἀμοιβαῖα qui suivent, au contraire, les personnages sont de naissance égale. Ils sont même unis l'un à l'autre par des liens très étroits de parenté. Il est donc naturel que le premier ne reste pas insensible aux transports d'allégresse du second, et que leurs sentiments, par une influence réciproque, finissent par avoir la même intensité.

Aussi le poète commence-t-il par faire chanter le premier acteur et réciter le second. Il ménage avec soin ses effets[2]. Le protagoniste est

1. *Sept contre Thèbes*, 369-676. Passage fort connu à cause des longues discussions qu'il a soulevées. Je n'ai pas à m'en occuper dans ce livre.
2. Même économie chez Eschyle, mais dans un autre genre. Cf. p. 181 et 185.

très ému; le deutéragoniste, à peu près calme; mais à mesure que le chant se développe, le calme de l'un réagit sur l'émotion, l'émotion sur le calme de l'autre, et les deux acteurs passent du chant à la récitation, de la récitation au chant, suivant l'impression momentanée qui les domine. C'est donc la plus parfaite des constructions qu'ait jamais inventées Euripide, et avec les ressources dont disposait le lyrisme des anciens, il ne pouvait aller plus loin.

Il est fort remarquable que ces trois Duos soient des *Chants de reconnaissance*[1]. Ils forment donc le point central de la tragédie. Peut-être est-il utile de le constater. Euripide les aura composés avec un soin particulier.

Ion : 1439 — 1509[2].

A : Créuse.	α : Ion.	B : Créuse.	β : Ion.
Γ : —	γ : —	Δ : —	δ : —
E : —	ε : —	Z : —	ζ : —
H : —	η : —	Θ : —	θ : —
I : —	ι : —	K : —	κ : —
Λ : —	λ : —	M : —	μ : —
N : —	ν : —	Ξ : —	ξ : —
O : —	ο : —	Π : —	P : —
Σ : —			

1. L'*Électre* de Sophocle et celle d'Euripide, qui sont aussi des pièces à reconnaissance, ne contiennent pas de Duos de ce genre, parce que dans ces tragédies le but poursuivi par les principaux personnages est la punition des meurtriers d'Agamemnon.

2. A : 1439-42 : deux trimètres iambiques, et deux éléments logaédiques. — B : 1445-9 : un dimètre dochmiaque, un tétramètre bacchiaque, un élément logaédique et un monomètre dochmiaque. — Γ : 1452 : un monomètre dochmiaque. — Δ : Nauck a raison d'écrire : Ion : μῶν οὐκ ἔχειν μ' ἔχουσα; Créuse : τὰς γὰρ ἐλπίδας; 'Απέβαλον πρόσω. Le rôle de Créuse peut être écrit en trimètres, fragments de trimètres et en vers lyriques. (Cf. la strophe A de ce Duo, et l'exemple précédent des *Phéniciennes*.) Δ : 1453-5 est donc composé d'une fin de trimètre iambique, d'un monomètre dochmiaque, d'une tripodie iambique que suivent deux monomètres et un dimètre dochmiaques. — E : 1458-61 : un élément logaédique, un trimètre iambique catalectique, deux dimètres dochmiaques. — Z : 1463-7 : deux trimètres iambiques catalectiques (cf. 1459), un dimètre bacchiaque, une hexapodie logaédique et un dimètre dochmiaque. — H : 1470 : le texte de Nauck donne un dimètre dochmiaque, précédé d'un crétique. Dindorf répète τέκνον et trouve ainsi un trimètre dochmiaque, mais le dochmiaque précédé d'un crétique revient souvent dans ce morceau. — Θ : 1471 : on ne doit pas confondre, comme le fait Nauck, la réponse de Créuse : ἄλλοθεν γέγονας, ἄλλοθεν, avec la question d'Ion, formée du commencement d'un trimètre iambique. La question est récitée, la réponse est chantée. Kirchhoff l'a bien vu. La réponse de Créuse est formée d'un monomètre dochmiaque, précédé d'un crétique. Les γέ ou les σύ qu'on

On connait la multitude d'événements dont est rempli le drame: Créuse cherchait son fils, Ion cherchait sa mère, mais l'habileté du poète n'a pas tardé à les rendre ennemis; ils ont même essayé de se tuer l'un l'autre : du premier coup les situations s'embrouillent, l'intérêt se corse. Après cette antique tragédie, les dramaturges et les romanciers futurs auront fort à faire pour trouver des péripéties nouvelles. Il est vrai que l'*Odyssée* elle-même est le récit du plus merveilleux voyage qu'ait jamais imaginé cerveau d'enfant.

La manière dont Euripide a dénoué les nœuds de son intrigue devait aussi avoir un grand succès, comme l'ont prouvé les nombreuses imitations qui en ont été faites. Il suppose que Créuse, pour éviter la mort, s'est réfugiée aux pieds de l'autel du temple, et que son fils avant son départ consacre au dieu la corbeille dans laquelle sa mère l'exposa. Naturellement cette corbeille amène la reconnaissance. Ion et Créuse tombent enfin dans les bras l'un de l'autre. Les Athéniens, pour lesquels de pareilles inventions avaient encore le mérite de la nouveauté, devaient prendre un vif plaisir à ce spectacle.

C'est alors que commence le Duo dont le dessin précède. Créuse, dont le cœur maternel n'a cessé de souffrir en silence depuis l'attentat du dieu, retrouve enfin le fils qu'elle désespérait de jamais revoir. Elle est beaucoup plus émue que lui; elle aimait son enfant, conçu dans la douleur; elle l'avait abandonné le cœur déchiré. Aussi n'a-t-elle cessé de penser à lui, et de le chercher. Ion n'a pas connu sa

voudrait ajouter après γέγονας sont des chevilles. — I : 1474-6 : un dimètre dochmiaque, une dipodie anapestique et une tétrapodie trochaïque catalectique. — K : 1478 : une tripodie dactylique catalectique, qu'il faut séparer du commencement de trimètre récité par Ion. — Λ : 1479-80 : une tripodie dactylique catalectique et une tétrapodie logaédique. — M : 1482 : même mesure que 1480. — N : 1484 : une tétrapodie dactylique catalectique. — Ξ : 1486-7 : un élément logaédique; suit un dimètre dochmiaque. La loi de H. Weil est observée, le second dochmius commence par un dactyle. — O : 1489-96 : trois monomètres dochmiaques, précédés chaque fois d'un crétique; ce groupement rythmique est décidément celui qui revient le plus souvent dans ce Duo; suivent deux trimètres iambiques catalectiques, une tétrapodie logaédique et un trimètre dochmiaque. — Π : 1498-1500 : deux monomètres dochmiaques, le premier est précédé d'un crétique, le second, d'un spondée. Une tripodie iambique catalectique. — P : *Ion :* 1501 : un monomètre dochmiaque, précédé d'un crétique. — Σ : 1502-9 : un monomètre dochmiaque, précédé d'un crétique, une hexapodie logaédique, deux tripodies dactyliques catalectiques, une tétrapodie iambique, une tétrapodie anapestique; on finit par une hexapodie iambique, dont le premier pied serait un procéleusmatique. — α et β : distiques; γ : fragment de trimètre comme η, κ, μ, et ο; δ : distique, comme ζ; ε : monostique, comme θ, ι, λ, ν et ξ. — Pour la scansion de tout ce Duo, comparer Schmidt, *Monodien und Wechselgesänge*, CCCLXXII, sqq.

mère; il la voit pour la première fois. Il faut que naisse et se développe en son âme un sentiment, celui de l'amour filial, qu'il ne connaît guère que par instinct.

Créuse chante donc les strophes lyriques. Ion récite les épirrhèmes, qui sont d'abord des distiques. Leur symétrie ne tarde pas à s'altérer : l'émotion croissant, le fils chante un instant comme la mère. Le vers qu'Euripide lui a mis dans la bouche se trouve à la fin du Duo[1]. Créuse vient de dire à son fils qu'elle a failli le faire mourir sans le connaître; Ion répond la même chose à sa mère. Le détail est d'une importance capitale. Le jeune homme ne peut le rappeler de sang-froid. Il se sert donc d'un dochmiaque, précédé d'un crétique, bien que partout ailleurs il se soit contenté de la παρακαταλογή.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE : 827 — 899[2].

A : Iphigénie.		B : Oreste.	
Γ : —	γ : Oreste.	Δ : Iphigénie.	δ : Oreste.
E : —	ε : —	Z : —	ζ : —
H : —		Θ : Oreste.	
I : —			

1. *Ion*, 1501 : ἐξ ἐμοῦ τ' αὐχένι' ἔθνησκες. Tout essai de correction serait une maladresse.

2. Texte de H. Weil : A : 827-30 : un trimètre iambique, une tripodie iambique catalectique. Suivent un dimètre et un monomètre dochmiaques, si l'on adopte la correction de Schöne-Köchly, *Iphigenia in Taurien*, Berlin, Weidmann, [illegible]. — B : 831-3 : deux trimètres iambiques, séparés par un dimètre dochmiaque, si l'on suit le texte de Nauck. Weil, supposant qu'Oreste ne doit réciter que des trimètres, écrit : κατὰ δὲ δάκρυ' ἀδάκρυα, κατὰ γόος ἅμα χαρᾷ, il obtient ainsi un trimètre iambique, dont les cinq premiers temps marqués sont dissous [ou] Cette forme de vers paraît inadmissible. Tous les trimètres épirrhématiques sont faits comme ceux des Épisodes. — Γ : 834-40 : strophe dochmiaque, avec un trimètre iambique. — Δ : 842-9 : tout est iambique ou dochmiaque, sauf 848. — E : 852-3 : deux dimètres dochmiaques, de quelque manière que l'on corrige le texte, soit en ajoutant δή avec Hermann à μέλεος, soit en répétant ἐγώ avec Kirchhoff, ce qui paraît préférable. — Z : 856-861 : aucune difficulté; tout est en dimètres dochmiaques, sauf 861, qui est composé d'un monomètre suivi d'un crétique, si l'on adopte la correction de Seidler, *De versibus dochmiacis*, p. 216. — H : 863-5 : une tétrapodie iambique de douze brèves; quelques-uns corrigent le texte, de façon à y trouver un dimètre dochmiaque. Suit une tétrapodie trochaïque catalectique. — Θ : 866-7 : un trimètre iambique, suivi de : δαίμονος τύχᾳ τινός, qui doit être laissé à Oreste, et qui forme une tétrapodie trochaïque catalectique. — I : 868-899 : Monodie finale de rythme assez bariolé. 873 et 74 sont trochaïques, 875 et 880 sont anapestiques. L'élément logaédique 883 est rythmiquement égal à 886 (Schmidt). Le vers 887 est un hexamètre dactylique. 895 (tétrapodie anapestique) et 896 sont gâtés. Tout le reste est écrit en dochmiaques. — Les épirrhèmes sont iambiques et inégaux. Le second : δ : 850-1, est un distique; les trois autres sont des monostiques.

Iphigénie vient de reconnaître son frère, après avoir été sur le point de l'offrir en sacrifice à la déesse des Tauriens. Sa joie éclate dans ce Duo. Oreste, moins ému que sa sœur, se contente le plus souvent de réciter des iambes ordinaires. Euripide, cependant, lui attribue dans deux endroits des vers lyriques, et il faut bien se garder de rien changer au texte.

Oreste délaisse les trimètres au commencement, parce que l'émotion le domine au point qu'il verse des larmes, comme il le constate[1], à la fin, parce qu'il exprime une pensée qu'Ion lui-même, dans le Chant précédent, n'avait pu exprimer dans le mètre habituel. Le fils de Créuse rappelait que, sans le savoir, il aurait pu tuer sa mère; ici, le frère d'Iphigénie constate, en frémissant, que sa sœur aurait pu l'immoler sans le reconnaître. Dans les deux cas, l'acteur se sert des rythmes chantés, en mentionnant le fait, qui rend la reconnaissance particulièrement romanesque[2].

Enfin dans le Duo qui suit, le plus parfait du genre, l'un des deux personnages récite et passe au chant lyrique avec une aisance qui ne se trouve nulle part ailleurs.

HÉLÈNE : 625 — 697[3].

Première Partie :

A :	Hélène.	α :	Ménélas.
B :	—	Γ :	—
Δ :	—	δ :	—
E :	—	Z :	—
H :	—	Θ :	—

1. *Iphigénie en Tauride*, 832 sq.

2. Le δαίμονος τύχα τινός d'Oreste, v. 867 (tétrapodie trochaïque catalectique), répond métriquement à ἀλλὰ δ' ἐξ ἄλλων κυρεῖ d'Iphigénie. Les deux couplets se font équilibre. Cf. Bally, *dissert. citée*, p. 13.

3. A : 625-9 : deux trimètres iambiques. L'acteur qui va chanter commence par des trimètres. Cf. *Ion*, 1439 et 1440; *Iphig. en Tauride*, 827. Le reste est dochmiaque. — B : 632-5 : deux trimètres iambiques catalectiques, un dimètre et un monomètre dochmiaques. — Γ : 636-42 : deux trimètres iambiques catalectiques que suivent un dimètre dochmiaque, une tétrapodie logaédique, un trimètre iambique et un pentamètre bacchiaque qui peut d'ailleurs se diviser en dimètre et trimètre. Cf. R. et W., p. 760. — Δ : 643-5 : une hexapodie logaédique (συνάγκαγεν· Hermann) à quatre anapestes, que suit un dimètre dochmiaque. — E : 648-51 : deux iambes, et le reste est dochmiaque. Hermann multiplie trop les répétitions de mots. (Édition d'*Hélène* de 1837, chez

Deuxième Partie :

I : Hélène.	ι : Ménélas.	K : Hélène.	κ : Ménélas.
Λ : —	λ : —	M : —	μ : —
N : —	ν : —	Ξ : —	ξ : —

O : Hélène, Ménélas.
Π : — —
P : Hélène. ρ : Ménélas.
Σ : — —
T : Hélène. τ : Ménélas.

Troisième Partie :

Υ : Hélène.
Φ : Ménélas.
X : Hélène.

Le messager ayant annoncé[1] que la fausse Hélène s'est dissipée dans les airs, Ménélas reconnaît enfin qu'il a devant lui la véritable fille de Léda[2]. Il proclame heureux le jour qui la lui rend. Cependant ses malheurs, et peut-être aussi sa déception amère, quand il réfléchit malgré lui aux longues tribulations qu'il a supportées devant Ilion, pour conquérir un fantôme, ont tari les sources de son enthousiasme.

Weidmann.) Ces répétitions sont déjà assez nombreuses dans Euripide, pour que l'on ne soit pas tenté d'en augmenter le nombre. Le texte de Nauck paraît préférable. — Z : 652-5 : deux trimètres iambiques, et le reste est dochmiaque. — H : 656-7 : un trimètre iambique et une tétrapodie logaédique. — Θ : 658-660 : un dimètre dochmiaque entre deux trimètres iambiques. — α : 630-631, et δ : 646-7 : un distique iambique.

I : 661-2 : deux dimètres dochmiaques, si l'on donne une valeur de quatre unités de durée à la seconde exclamation qui commence chaque dimètre. — K : 664 : un vers logaédique. — Λ : 666-8 : tout est dochmiaque. — M : 670-1 : même mètre. — N : 673-4 : même mètre, comme Ξ : 676-8. — O : 680 : Hélène et Ménélas : une tétrapodie logaédique comme Π : 681. — P : 682 : un dimètre dochmiaque. — Σ : 684-5 : Hélène et Ménélas : un dimètre et un monomètre dochmiaques. — T : 686-7 : deux dimètres dochmiaques. — Tous les épirrhèmes de Ménélas ι, κ, λ, μ, ν, ξ, ρ et τ sont des monostiques, mais par trois fois dans O, Π et Σ, Ménélas termine les vers lyriques de sa femme.

Υ : 689-90 : texte de Hermann : un dimètre et un monomètre dochmiaques. — Φ : 691-3 : un trimètre iambique, ce qui suit est logaédique, d'après Schmidt, *Monodien und Wechselgesänge*, CXXVIII sq. — X : 694-7 : strophe finale destinée à emporter les applaudissements du public. Elle est en dochmiaques et les brèves y sont fort nombreuses. Le premier, le troisième, le quatrième et le cinquième dochmius n'ont pas une seule syllabe longue.

1. 605 sqq.

2. τοῦτ' ἔστ' ἐκεῖνο, 622.

Pauvre et mal vêtu, il constate bien que la femme qu'il a devant lui prétendait avec raison être la sienne, mais la joie qu'il ressent, après avoir retrouvé celle qui l'a mis dans un tel dénûment, est assez modérée pour que les vers du dialogue suffisent à l'exprimer[1].

Hélène, qui a déjà souffert des doutes inquiétants de Ménélas sur son identité, conserve quelques instants son sang-froid. Le peu d'émotion que manifeste son mari n'est pas fait pour le lui enlever. Pourtant, d'un sexe plus passionné et d'un naturel plus ardent, après avoir dit deux trimètres[2], elle ne peut dans sa joie retenir cinq dochmiaques[3]. Elle se jette au cou de Ménélas et l'entoure de ses bras. Ce dernier est encore trop déconcerté par le merveilleux de l'aventure, et surtout elle lui a causé trop de souffrances et de mauvais jours, pour qu'il puisse partager le ravissement éperdu de sa femme. Il répond donc à ses embrassements avec une froideur mal déguisée[4], prétextant avec adresse qu'à cause de la multitude des choses qu'il aurait à dire, il ne sait par où commencer. Cet embarras peu flatteur arrête l'élan d'Hélène : elle répond par deux trimètres catalectiques[5], qui ne l'empêchent pourtant pas de finir par des dochmiaques [6]. Une émotion pleine de trouble la domine malgré tout, et la fait frissonner jusqu'à la racine des cheveux ; la joie lui arrache des larmes, et n'étant pas maîtresse d'elle-même, elle ne sait qu'entourer de ses bras le cher époux qui lui est rendu. Ces transports et ces caresses entraînent peu à peu Ménélas : il répond par deux vers pareils à ceux qui commençaient le couplet précédent[7], et passe enfin aux rythmes vraiment passionnés, mais son bonheur est toujours mélangé de souvenirs amers. S'il rappelle en effet le jour heureux de ses noces, c'est pour bien marquer que ce temps est passé[8] ; et quand il se souvient du rapt odieux de celle qu'il aimait, il retombe malgré lui dans sa lourde tristesse[9]. Pourtant il espère qu'Hélène lui est rendue pour un avenir

1. 622-4 : trois trimètres iambiques.
2. 625,6 .
3. 627-9.
4. 630,1 : deux trimètres iambiques.
5. 632, 3.
6. 634,5.
7. 636,7 : deux trimètres iambiques catalectiques.
8. τὸ πρόσθεν, 641.
9. 641 : trimètre iambique.

meilleur [1]. Celle-ci répond que le naufrage qui les a réunis est un heureux naufrage. Ils ont été, il est vrai, séparés l'un de l'autre pendant longtemps, mais elle souhaite que le bonheur ne soit pas encore fini pour elle [2]. Ménélas forme sans grande chaleur le même vœu pour sa femme et pour lui [3], car l'un ne peut être malheureux sans l'autre.

Hélène, pour la seconde fois, s'adresse au chœur : son époux est revenu [4]. Peut-être que la vue de la joie de ses amies réconfortera l'âme de Ménélas et chassera la tristesse dont elle est pleine. Celui-ci rappelle avec dépit [5] combien il lui a fallu d'années pour comprendre que la déesse se jouait de lui. Cependant il s'attendrit à son tour [6]. Ses épreuves sont passées. Il pleure, et il avoue que ses larmes ont pour lui moins d'amertume que de douceur. Le souvenir de cette duperie extraordinaire réagit à son tour sur Hélène [7]. Elle pense un instant à ses longs jours de veuvage; elle n'espérait plus retrouver son mari. Ménélas n'espérait plus retrouver Hélène [8].

Viennent alors les questions qui commencent la seconde partie de ce Duo [9]. — Homère, avec la libre chasteté des grands poètes, nous a montré Ulysse et Pénélope, après la scène de reconnaissance, se charmant par leurs mutuels récits, avant de se livrer au bienfaisant sommeil [10]. La situation des héros d'Euripide est presque la même. Ménélas veut apprendre comment Hélène a pu être transportée de Sparte en Égypte :

Πρὸς θεῶν, δόμων πῶς τῶν ἐμῶν ἀπεστάλης [11] ;

Celle-ci ne répond qu'avec hésitation : sans doute elle est sûre de parler à son mari, mais elle est pleine de circonspection, comme Pénélope, et son aventure est si étrange qu'elle n'aime guère à la raconter. Tout

1. 642 : pentamètre bacchiaque.
2. 643,5 : vers logaédique et dochmiaque.
3. 646,7 : deux trimètres iambiques.
4. 648-651 : système dochmiaque.
5. 652,3 : deux trimètres iambiques.
6. 654,5 : un dimètre et un monomètre dochmiaques.
7. 656,7 : vers iambique et logaédique.
8. 658,9 vers iambique et dochmiaque.
9. 660-688.
10. *Odyssée*, XXIII, 300 sq.

Τὼ δ' ἐπεὶ οὖν φιλότητος ἐταρπήτην ἐρατεινῆς,
τερπέσθεν μύθοισι, πρὸς ἀλλήλους ἐνέποντε.

11. 660.

ce qu'elle dit était chanté. On aimerait mieux un dialogue tenu à demi-voix. La fantaisie des inventions d'Euripide n'a pu se concilier avec le naturel; d'ailleurs il fallait qu'un des deux personnages chantât ici, comme dans ce qui précède.

Enfin ce qui suit[1], par une progression savante, n'est composé que de vers lyriques. Ils sont attribués aux deux acteurs, qui alternent. Ce sont des lamentations passionnées sur le sort d'Hermione qui languit à Sparte, sans époux, sans enfants; sur Pâris, dont la fatalité a détruit la maison; sa perte a entraîné celle de Ménélas, et de tant de milliers de Grecs. Hélène termine le Duo par quelques vers dochmiaques, dont le débit devait être très précipité[2]. C'est Héra qui a causé tous ses malheurs: elle l'a exilée loin de sa patrie, loin de son époux et l'a livrée à l'indignation publique, en faisant croire qu'elle avait abandonné pour un adultère honteux son foyer et son lit.

Tel est ce Duo, le plus remarquable de tous ceux qui existent dans le théâtre des Grecs. Il y a là un art nouveau, plein des finesses et des nuances où Euripide excelle. Cette forme si souple traduit avec une admirable exactitude les différentes impressions par lesquelles passe l'âme de deux personnages, dans une circonstance très émouvante. Rien n'est laissé au hasard. Si Ménélas ne chante pas comme Hélène, surtout au début de la scène, c'est qu'il est trop déconcerté par le merveilleux de son aventure, pour ressentir en face de sa véritable femme autre chose qu'un étonnement qui le paralyse. Euripide, étant admise l'invraisemblance extraordinaire de sa tragédie, s'est ingénié à en rendre avec beaucoup de vraisemblance les détails les plus fins et les plus subtils. La donnée de la pièce seule est du domaine de la fantaisie, qui, après tout, n'est pas interdit aux poètes. Cette donnée acceptée, le reste est naturel.

Hélène ne peut avoir de doute sur l'identité de son mari; dès qu'elle l'aperçoit, elle se jette à son cou. Quant à Ménélas, qui par la volonté d'Héra a été pendant sept ans le jouet d'un fantôme, et qui pendant

1. Υ. Φ. Χ. 689-90. 691-3. 694-7.

2. L'accumulation des syllabes brèves est surprenante : cf. 695, 6 : ἔβαλε θεὸς ἀπό τε πόλεος ἀπό τε σέθεν, ὅτε μέλαθρα λέχεά τ' ἔλιπον : 27 brèves de suite. Cf. Gevaert, *op. cit.*, II, p. 107. — J'ai eu déjà l'occasion de remarquer la virtuosité du style d'Euripide à la fin de ses Commoi, et l'on en trouvera bien d'autres exemples à la fin de ses Monodies.

dix autres années s'est donné une peine infinie pour le conquérir, on comprend qu'il trouve l'épreuve un peu forte, et on l'excuse de ne pas chasser du premier coup son mécontentement, ou, si l'on veut, sa mauvaise humeur. Il ne faut pas oublier non plus qu'il vient de faire naufrage, et que son accoutrement est celui d'un mendiant. Aussi reste-t-il sombre, quoi qu'il fasse. Il lui faut un certain temps pour mettre son chant, sinon son âme, au diapason de la joie de sa femme, et il n'y arrive guère qu'après avoir parlé avec elle de ce qui lui est le plus cher au monde, d'Hermione sa fille. C'est alors qu'il se lamente sur le sort de Pâris, qui comme lui a été trompé par les dieux, et qu'Hélène, en véritable héroïne d'Euripide, se répand pour finir en malédictions sur la déesse, dont la perfidie a causé tous ces malheurs immérités[1].

3. CHANTS ENTIÈREMENT LYRIQUES.

Quelle qu'ait été jusqu'ici l'irrégularité extérieure des chants alloiostrophiques, ils contiennent toujours un mélange de vers lyriques et de trimètres. Une pareille alternance n'existe plus dans ceux qui vont suivre : tout y est chanté. C'est ici que le talent personnel de l'acteur devait jouer un rôle prépondérant, puisque le poète s'effaçait presque devant lui. Aussi les bizarreries rythmiques sont-elles accumulées avec intention dans un texte que nous trouvons aujourd'hui faible et verbeux. Notre jugement ne peut donc plus concorder avec celui de l'antiquité, le charme principal de ces Duos étant perdu à jamais.

Tout au plus offrent-ils quelque attrait au métricien, mais celui-ci est encore très éloigné d'avoir une idée bien nette des effets que ces difficultés pouvaient produire. Quant à ceux pour lesquels la métrique

1. Je ne crois rien exagérer, en donnant une importance capitale à ce Chant alterné de l'*Hélène*. Un an plus tard, dans les *Femmes aux Thesmophories*, la parodie qu'en fit Aristophane est une preuve certaine du succès qu'obtint ce Duo. Mnésiloque-Hélène se jette au cou d'Euripide-Ménélas, en s'écriant :

Ὦ χρόνιος ἐλθὼν σῆς δάμαρτος ἐς χέρας,
λαβέ με λαβέ με, πόσι, περίβαλε δὲ χέρας.
φέρε σε κύσω. ἄπαγέ μ' ἄπαγ' ἄπαγ' ἄπαγέ με
λαβὼν ταχὺ πάνυ. (*Thesm.*, 912-6.)

Ces vers sont une imitation plaisante, mais après tout flatteuse pour Euripide, de l'art avec lequel il avait su dépeindre dans sa tragédie l'élan impétueux d'Hélène, quand elle se précipitait dans les bras de son mari.

grecque est inconnue, ils peuvent se consoler de leur ignorance, e songeant au peu de place que tiennent ces sortes de Chants dans l tragédie. Je n'en ai trouvé que trois : l'un est de 424, les deux autre ont été composés un peu avant 406.

HÉCUBE : 154 — 215[1].

A : Hécube.	B : Hécube.	Γ : Polyxène.
Δ : H. P. H.	E : Polyxène.	Z : H. P. H.
H : Polyxène.	Θ : Hécube.	I : Polyxène.
	K : Polyxène.	

Le mètre général est l'anapeste lyrique. Les différents κόμματα d thrène se distinguent assez aisément. Les deux premiers couplet d'Hécube et les deux derniers de Polyxène sont beaucoup plus long que les autres; les exclamations, les interrogations, les répétitions d mots, les antithèses abondent.

Ce Duo alterné suit la Parodos, dans laquelle le coryphée a fa connaître à Hécube que les Grecs, à l'instigation d'Ulysse, veulen immoler sa fille Polyxène. La malheureuse mère déplore son infortun Polyxène accourt en entendant ses lamentations. Elle apprend le so cruel qui lui est réservé, et pleure moins sur elle-même que sur cell qui lui a donné le jour. Cette jeune fille, l'une des plus touchantes des plus nobles du théâtre d'Euripide, serait heureuse de mourir pou échapper aux opprobres de l'esclavage, si sa mère, dont elle e l'unique soutien, ne devait lui survivre.

PHÉNICIENNES : 1530 — 1581[2].

A : Antigone.	B : Œdipe.
Γ : Ant. Œd. Ant.	Δ : Œd. Ant. Œd. Ant. Œd.
E : Antigone.	

1. A : 154-68 : anapestes lyriques. La finale est formée d'une pentapodie dactyliqu et d'une tripodie iambique. — B : 169-76 ; Γ : 177-9 ; Δ : 180-2 : anapestes lyrique sauf 182, qui est un monomètre dochmiaque de cinq longues. — E : 183-5 : deux dim tres anapestiques et un monomètre dochmiaque. — La clausule est encore dochmiaqu pour Z : 186-90 et H : 191-3. — Θ : 194-6 : anapestes lyriques. — I : 197-210 : anapest lyriques, même clausule que dans A. — K : 211-215 : anapestes lyriques, la final est formée de deux trétrapodies dactyliques. — Pour ce Duo, consulter R. et W., p. 16

2. A : 1530-8 : mélange de κῶλα dochmiaques, dactyliques et glyconiques. -

Je ne crois pas que Nauck ait eu raison de suivre ici G. Hermann. Il n'y a pas d'exemple de construction lyrique dans laquelle on aurait intercalé des strophes inégales au milieu d'autres strophes se répondant par couples. Après une Monodie d'Antigone, le poète a placé un Duo que chantent Œdipe et sa fille. Il ne faut pas les confondre.

Étéocle et Polynice se sont tués en combat singulier. Jocaste, leur mère, qui voulait les empêcher d'en venir aux mains, est arrivée après la lutte, et s'est suicidée sur leurs cadavres. Elle était accompagnée d'Antigone. On vient d'apporter sur la scène les corps de la mère et des deux fils.

Ce Chant est écrit dans le mètre et surtout dans le style des Solos d'acteurs. La fin, attribuée à Antigone, n'est pas exempte des défauts qui se rencontrent dans les plus mauvais. Le poète s'abandonne. Les consonances de mots, l'accumulation des syllabes brèves, les répétitions inutiles, tout indique un art en décadence dans lequel on cherche moins à toucher le cœur qu'à frapper l'oreille. Loin de diviser ses strophes en une foule de parcelles, comme cela a lieu dans les *Sept*, ou même dans les *Troyennes*, le poète allonge au contraire les couplets qu'il fait chanter à la fille d'Œdipe, pour lui permettre de déployer peu à peu toute sa virtuosité, qui emportera dans la finale les applaudissements du public. Quant à Œdipe, il est sacrifié. Ce qui lui est attribué a peu d'importance, et dans le triple deuil qui accable ses derniers jours, il ne trouve pas une parole émouvante ni un véritable cri de douleur.

PHÉNICIENNES : 1710 — 1757 [1].

A : Antigone, Œdipe, Antigone.	B : Œd. Ant. Œd. Ant. Œd.
Γ : Antigone.	Δ : Œd. Ant. Œd. Ant. Œd. Ant.

B : 1539-45 : dactylo-trochées. — Γ : 1546-59 : str. dactylique. — Δ : 1560-66 : str. dactylique, que termine un hexamètre. — E : 1567-81 : deux vers trochaïques, le reste est le plus souvent dactylique. — Pour le détail et le texte, voir R. et W., p. 123 sqq. Comparer Schmidt, *Monodien*, DXXVIII sqq.

1. A : 1710-1717 : iambes. — B : 1718-31 : iambo-trochées comme Γ : 1732-46. — Δ : 1747-57 : iambo-trochées, mais les éléments 1753-5 forment une octapodie anapestique. — Pour le détail, cf. R. et W., p. 316 sqq.

Tirésias ayant déclaré que la présence d'Œdipe souillait la ville, et que le malheur ne cesserait de la poursuivre tant qu'il y resterait, le vieillard, sur l'ordre de Créon, va quitter Thèbes. Il est accompagné d'Antigone, qui lui servira de guide.

Cette scène pourrait donc être placée entre la fin de l'*Œdipe-Roi* et le commencement de l'*Œdipe à Colone*. Euripide s'est servi de la situation pathétique, où l'aveugle et sa fille vont quitter le pays dans lequel ils ont vécu, pour nous faire entendre une dernière fois avant la fin de sa pièce le chant de ses acteurs. Peut-être a-t-on le droit de juger que ce Duo d'Œdipe et d'Antigone est assez déplacé. Il est permis en tout cas de lui préférer l'admirable dialogue qui sert d'ouverture à l'*Œdipe à Colone*. Mais ce serait méconnaître le caractère des *Phéniciennes*, que de les comparer un instant à la tragédie de Sophocle.

Euripide a voulu finir la sienne en opéra. Les deux Duos alternés qui se suivent à un si court intervalle, témoignent de son intention. Dans ce drame où il s'est plu à accumuler les incidents et à entasser la matière de trois ou quatre pièces ordinaires, la meilleure conclusion était celle qui pouvait permettre aux spectateurs fatigués de quitter le théâtre sur une impression agréable. Tous ces morceaux lyriques n'ont pas d'autre but. Il faut moins de tension d'esprit pour écouter chanter quelque grand artiste, que pour suivre les fils d'une intrigue embrouillée, où les incidents s'entrecroisent. Sans doute un pareil artifice tend à faire regretter la sobriété si riche de Sophocle, mais nous ne devons pas nous autoriser de ce que nous comprenons chez ce poète, pour critiquer ce qui nous échappe chez son rival[1]. Quand on connaîtra la musique grecque autrement que par les fragments qu'on en découvre de nos jours, il nous sera loisible de préférer l'un à l'autre, en donnant des raisons de notre préférence. Jusque-là il est prudent de ne pas trop condamner Euripide. On aurait une idée très fausse de nos opéras les plus célèbres, si on les jugeait p'après le libretto.

1. Je trouve donc le jugement d'Aristophane de Byzance un peu sévère : ὁ μετ' ᾠδῆς ἀδολέσχου φυγαδευόμενος Οἰδίπους προσέρριπται διὰ κενῆς.

RÉSUMÉ.

Les Chants alternés peuvent être presque exclusivement regardés comme la création d'Euripide. Ils sont une lointaine imitation de l'antique Commos d'Eschyle, tel qu'on le trouve dans les *Suppliantes*, les *Sept contre Thèbes* et les *Perses*. Les transformations qu'ils ont subies ont été constantes, parce que, attribués aux seuls acteurs, ils devaient se plier à leurs exigences. Sophocle, auquel le chant scénique semble déplaire, fut lui-même, toutes les fois qu'il en usa, obligé de céder au courant. La construction mésodique dont il s'est servi dans les *Trachiniennes* n'est au fond qu'un essai de conciliation entre l'art ancien et le nouveau. Il va encore plus loin dans l'*Électre*. Ces Duos, par leur nature, devaient être asymétriques.

On a vu comment Euripide, après de longs tâtonnements, arriva enfin à la perfection dans les trois Chants de reconnaissance, qui sont une des beautés de l'*Ion*, de l'*Iphigénie en Tauride* et surtout de l'*Hélène*. Le poète est sûr de lui. Il marche droit au but que jusque-là il n'avait qu'entrevu. Il parvient à traduire par le rythme seul les fluctuations de sentiment de deux personnages, au moment le plus tragique et le plus émouvant qu'il ait pu imaginer. L'imitation est poussée à ses dernières limites : l'analyse la plus fine trouve pour s'exprimer des ressources suffisantes dans la variété des mètres. Personne avant Euripide n'avait eu pareille dextérité ni pareille souplesse.

Cet art délicat convenait-il à l'optique toujours rudimentaire du théâtre? Cette psychologie n'était-elle pas un peu trop subtile pour les milliers de spectateurs entassés sur les flancs de l'Acropole? Il est permis de le croire sans leur faire injure. En tout cas, cette fleur légère du génie euripidéen fut vite fanée, peut-être parce que l'air ambiant était trop grossier pour elle. Les fruits savoureux qu'on en pouvait attendre, ne parvinrent pas à leur maturité. Deux ou trois ans plus tard, il ne resta guère que des vestiges de cette plante trop tôt flétrie. Le premier Chant des *Phéniciennes* est déjà moins parfait, et les deux autres Duos que contient le même drame, ne sont plus que

des rejetons abâtardis de la souche primitive. La décadence est soudaine et irrémédiable.

C'est ce qui explique pourquoi Euripide n'a pas intercalé de Chants alternés dans les *Bacchantes*, ni dans l'*Iphigénie à Aulis*, ces admirables œuvres de sa vie finissante. Puisque, pour être applaudis, ils devaient de plus en plus s'éloigner du degré de perfection où il les avait portés, et se rapprocher des Monodies, il était plus simple de les supprimer et de les remplacer par les Solos que la foule aimait tant.

CHAPITRE VI

LES MONODIES.

Les Dithyrambiques de la seconde moitié du ve siècle; leur influence probable sur Euripide. — Aristophane et les Monodies.

La Monodie, comme son nom l'indique, n'était jamais chantée que par une seule voix. Elle peut être regardée comme une création tardive de la tragédie, où l'influence d'un art voisin, celui des poètes du Dithyrambe et du Nome de la seconde moitié du ve siècle, paraît avoir favorisé son développement. Intercalée dans un poème, dans lequel elle était primitivement fort rare, elle fut d'abord obligée de se conformer à des règles de composition qui ne lui convenaient pas. Plus tard, elle suivit celles qui lui étaient propres.

Elle est encore isolée dans les œuvres subsistantes d'Eschyle et de Sophocle. On sait que le *Prométhée* en contient une[1], et qu'on en trouve deux autres dans l'*Électre* et l'*Œdipe à Colone*[2]. Euripide seul les employa souvent[3], en les modifiant sans cesse.

1. *Prométhée :* 574-612.
2. *Électre :* 86-120. — *Œdipe à Colone :* 237-253.
3. De toutes ses tragédies conservées, seules la *Médée*, les *Héraclides*, l'*Héraclès*, l'*Hélène*, l'*Iphigénie en Tauride* et les *Bacchantes* ne contiennent pas de Monodies.

Il est quelquefois assez malaisé de distinguer extérieurement une Monodie d'un Commos ou d'un Chant alterné d'acteurs. Ici, comme ailleurs, les formes lyriques procèdent les unes des autres. Les points extrêmes ont un caractère très accusé, mais ceux de jonction se ressemblent beaucoup entre eux. Si le Duo ne peut se confondre avec le Commos, puisque le coryphée n'y récite jamais une seule syllabe, il existe de nombreuses Monodies, où les couplets des ὑποκριταί sont suivis d'un épirrhème du chef du chœur[1]. Ces Solos ont donc une certaine analogie avec le thrène[2]. D'un autre côté, quelques Monodies antistrophiques contiennent des trimètres récités par un second acteur[3]. On pourrait donc à la rigueur les prendre pour des Chants alternés de construction épirrhématique.

Rien de tout cela ne peut surprendre. Les Chants de la scène n'ont pas le même caractère que ceux de l'orchestre, et il est naturel qu'ils aient tous une vague ressemblance et comme un air de famille.

Je n'étudierai cependant ici que ce qu'on est convenu d'appeler les Monodies, c'est-à-dire les Solos scéniques d'une certaine étendue, qu'un autre acteur ou que le coryphée soulignait ou non de trimètres. Elles n'ont pas une place déterminée dans la tragédie. Souvent elles précèdent la Parodos[4], quelquefois au contraire elles la suivent. Dans les Épisodes, elles peuvent être isolées au milieu des iambes, et il est rare qu'on les trouve dans le voisinage immédiat d'un Stasimon[5]. Enfin l'acteur les chante fréquemment dès son entrée en scène, mais on en rencontre aussi quelques-unes, que le poète a placées avec adresse dans la bouche d'un personnage qui récitait depuis longtemps de calmes trimètres, jusqu'au moment précis où une émotion violente le force à passer à un débit plus animé[6].

Quand une Monodie suit la Parodos, il est quelquefois assez difficile

1. *Andromaque*, Monodie de Pélée : 1173-1196. — *Hécube*, Monodie de Polymestor : 1056-1108. — *Suppliantes*, Monodie d'Évadné : 990-1030. — *Rhésos*, Monodie de la Muse : 895-914.

2. Κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. *Supra*, p. 17.

3. *Prométhée*, Monodie d'Io. Il est vrai que le Titan, attaché au fond de la scène, devait forcément répondre à celle qui venait s'entretenir avec lui. — *Alceste*, Monodie d'Eumèlos : 393-415.

4. C'est ce qui a lieu dans les deux *Électre*, dans l'*Hécube*, l'*Ion* et les *Troyennes* d'Euripide.

5. Dans les *Suppliantes* d'Euripide, la Monodie d'Évadné suit le Stasimon III.

6. Monodie de Pélée dans l'*Andromaque*.

de les distinguer l'une de l'autre, surtout si la Parodos est de construction libre. C'est ainsi que j'ai regardé le couplet final d'Antigone dans l'*Œdipe à Colone*[1] comme une véritable Monodie, bien qu'elle ne soit pas très nettement séparée de ce qui précède. J'ai suivi l'usage général. D'ailleurs la fille d'Œdipe se tait pendant le dialogue lyrique de son père et des choreutes[2]. Les vers que Sophocle lui fait chanter après ce long repos, contiennent une prière qu'elle adresse aux vieillards de l'orchestre. Cette supplication forme un tout dont le rythme et le style semblent trancher avec le reste.

Il faut pourtant reconnaître que la fin des Commoi et des Chants alternés, surtout s'ils sont asymétriques, ressemble beaucoup aux vraies Monodies[3].

Toutes ces parties de la tragédie étaient chantées par des acteurs. La musique y avait plus d'importance que dans le Stasimon, et, conséquence nécessaire d'un pareil changement, le style perdait de sa précision et de sa justesse.

Ces défauts ne déparent pas au même degré tous les Solos scéniques. Il faut distinguer avec soin ceux qui sont encore antistrophiques, de ceux qui ne le sont plus. Ces derniers sont souvent médiocres; les autres leur sont en général fort supérieurs. Aristote lui-même, s'il est l'auteur du texte qui suit, fournit la raison de la différence.

Il résulte en effet du quinzième Problème du XIXe livre, souvent traduit et commenté[4], que les Chants de la scène ne sont pas réguliers quand ils visent à l'imitation. Or, il faut chercher cette imitation moins dans le texte que nous possédons, que dans la musique qui l'accompagnait. Sans doute elle est perdue, mais la métrique nous en conserve au moins le rythme.

De même que les chants des acteurs dans les Nomes, chants imitatifs, eurent une forme libre, de même le Dithyrambe, dès qu'il tendit au même but, rejeta tout équilibre. La tragédie agit de même, quelque temps après, dans ses Chants de la scène, tandis qu'elle

1. 237-253.
2. 207-236.
3. Voir *supra*, p. 211 sqq; p. 236 sqq.
4. Cf. E. Egger, *Poétique* d'Aristote, 4e édition, 1878, p. 61 sq. — Comparer aussi Wagener, dans l'ouvrage de Gevaert, I, p. 341 sq., note; Ruelle, *Problèmes musicaux d'Aristote*, dans la *Revue des Études grecques*, 1891, p. 242 sqq.

resta presque toujours antistrophique dans ceux du chœur[1]. Celui-ci chantait à l'unisson; il lui fallait des airs simples et des rythmes qui eussent une certaine continuité. Il n'en était pas de même pour les acteurs. Ces artistes[2] aimaient les changements de mode et de mesure. L'uniformité des chants orchestiques convenait peu à leur virtuosité.

L'acteur imitait, mais, je le répète, ce n'était pas dans les paroles qu'il fallait chercher cette sorte de réalisme, c'était dans la musique et les airs qui les accompagnaient : μᾶλλον γὰρ τῷ μέλει ἀνάγκη μιμεῖσθαι ἢ τοῖς ῥήμασιν. Ces quelques mots, il est vrai, se rapportent au Nome, mais le Dithyrambe devint aussi asymétrique pour la même raison. Or, ce qui est vrai du Dithyrambe l'est aussi de la Monodie tragique: τὸ δ'αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα· ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χορὸς ἧττον μιμεῖται.

LES DITHYRAMBIQUES DE LA SECONDE MOITIÉ DU Vᵉ SIÈCLE; LEUR INFLUENCE PROBABLE SUR EURIPIDE.

On sait que vers le milieu du vᵉ siècle la musique des Grecs essaya, ce en quoi elle devait être prodigieusement dépassée par celle des modernes, de sortir de la mélodie asservie aux rythmes de danse, et de s'élever jusqu'à traduire les sentiments et les passions[3].

Les poètes-musiciens de la nouvelle école nous sont assez bien connus, plutôt grâce aux attaques de leurs ennemis[4], qu'aux louanges de leurs partisans[5]. On n'a qu'à lire les plaintes du comique Phérécrate,

1. Les seules exceptions à cette règle presque invariable sont énumérées au ch. III de ce livre, p. 123 sqq.

2. Plusieurs noms d'acteurs nous sont parvenus. A. Müller, *op. cit.*, p. 185 sqq., en a dressé une liste assez incomplète. Aucun nom de choreute ou même de coryphée n'a été sauvé de l'oubli.

3. Sur ce sujet, lire surtout Gevaert, *op. cit.*, II, p. 475-500, et comparer M. Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, III, p. 623 sqq.

4. Aristophane, Phérécrate, Platon.

5. Xénophon et Aristote.

insérées dans le *De Musica* de Plutarque[1], pour apprendre, avec les innovations qu'ils introduisirent, les noms des principaux d'entre eux. Ce sont: Mélanippidès[2], Phrynis, Cinésias et Timothée. Il faut encore y ajouter Philoxène.

Les deux premiers sont un peu antérieurs à la date des plus anciennes tragédies d'Euripide qui nous soient parvenues. Mélanippidès, en effet, débuta vers 450, quelques années avant la construction de l'Odéon[3], et douze ans environ avant la représention de l'*Alceste*. Phrynis fut vainqueur aux Panathénées, sous l'archontat de Callias[4]. Cinésias, qui nous est surtout connu par les moqueries d'Aristophane, florissait vers 420[5]. Timothée[6], qui fut le grand révolutionnaire musical, dont les trois autres n'avaient été que les timides précurseurs, vainquit son maître Phrynis, comme il a eu soin de nous le faire savoir[7]. Philoxène lui est postérieur.

Il est probable qu'Euripide connaissait personnellement Timothée. Plutarque raconte qu'à ses débuts, vers 420, ce dernier fut sifflé à l'Odéon par le public d'Athènes. En ce moment si pénible pour un débutant, Euripide vint à lui avec de bonnes paroles. Il lui assura même, avec la perspicacité que devait lui avoir donnée l'humeur changeante de ses concitoyens, qu'il ne tarderait guère à être applaudi par ceux qui le sifflaient[8]. Si l'anecdote est vraie, Euripide, cinq ans avant les *Troyennes*, était l'ami de Timothée, dont il appréciait l'originalité.

1. *Édition Volkmann*, Lipsiae, Teubner, 1865, p. 34 sqq.

2. Il y eut deux Mélanippidès. Celui dont il est question ici était le petit-fils de Mélanippidès l'Ancien. Ce dernier, né vers 520, vivait du temps de Pindare. Cf. Suidas, Μελανιππίδης Κρίτωνος. — Les dates s'accordent parfaitement, quoi qu'en dise E. Rhode, *Rheinisches Museum*, XXXIII, p. 161-220.

3. L'Odéon fut terminé un peu avant 444. Cf. A. Müller, *op. cit.*, p. 103 sq.; E. Curtius, *Histoire grecque*, trad. Bouché-Leclercq, II, p. 646.

4. Probablement en 412, d'après M. Croiset, *op. cit.*, p. 635, note 6. C'est Suidas qui nous donne ce renseignement. D'autres ont voulu placer cette victoire en 446, sous l'archontat de Callimaque. Il n'y a pas de raison pour changer le texte du lexicographe.

5. Voir surtout les *Oiseaux*, 1372-1400. Cette comédie est de 414; à cette date, Cinésias devait être célèbre. — Il est déjà question de lui, selon le scholiaste, dans les *Nuées* (v. 333), comédie jouée en 423.

6. Il naquit en 447 (marbre de Paros), ou en 454 d'après Suidas, qui affirme expressément qu'il vivait du temps d'Euripide : ἦν δὲ ἐπὶ τῶν Εὐριπίδου χρόνων τοῦ τραγικοῦ...

7. Plutarque, *De se ipsum citra invidiam laudando*, c. 1.

8. Plutarque, *An seni respublica gerenda sit*, 23 D : θαρρεῖν ἐκέλευσεν, ὡς ὀλίγου χρόνου τῶν θεάτρων (ne faut-il pas lire θεατῶν?) ὑπ' αὐτῷ γενησομένων.

On nous raconte aussi dans la *Vie d'Euripide,* écrite en grande partie d'après Philochoros, que l'inscription placée à Athènes sur le cénotaphe du tragique, avait été composée par Thucydide ou par Timothée[1]. Si celui-ci n'en était pas l'auteur, ce qui est probable, il est à croire qu'on ne la lui attribuait que parce qu'on connaissait ses bonnes relations avec le poète.

Quelles étaient les réformes de l'école nouvelle, et surtout quelles étaient les tendances de Timothée? Comme les anciens ont beaucoup discuté sur ce sujet, et qu'il nous reste quelques fragments de Mélanippidès, de Timothée et surtout de Philoxène, on voit encore avec assez de netteté en quoi leur art s'écartait de l'ancien.

Nous savons d'abord que les Dithyrambes de ces artistes n'étaient pas antistrophiques. Ce changement nous est expressément attesté pour deux d'entre eux[2]. Ils remplaçaient les strophes par des Anaboles, que l'on peut comparer à de longues périodes du discours, qui se suivent sans se ressembler[3]. De son côté, Aristophane parle, pour s'en moquer, des Anaboles de Cinésias[4], et de celles des autres Dithyrambiques[5].

Si la forme antistrophique était rejetée, c'était par souci d'une imitation plus exacte. La répétition du même air aurait mal traduit ce que l'on voulait exprimer : la nature ne se répète point.

La musique accompagnait, en l'asservissant, un texte souvent verbeux et peu naturel. On sent bien que ce n'était plus sur l'expression de la pensée que portait le principal effort de l'artiste. La précision fine et déliée de la strophe attique, son charmant laisser-aller, les nuances presque insaisissables qui ondoyaient sous sa fluide enveloppe, firent place à une suite confuse de mots lourds et épais, qui empâtèrent le poème au lieu de le colorer[6]. L'équilibre entre les deux

1. ... Θουκυδίδου τοῦ ἱστοριογράφου ποιήσαντος ἢ Τιμοθέου τοῦ μελοποιοῦ.

2. Pour Mélanippidès, voir le texte qui suit, et pour Timothée, Héphestion, p. 66 des *Scriptores metrici Graeci* de Westphal.

3. Aristote, *Rhétorique,* III, 9 : ὁμοίως δὲ καὶ αἱ περίοδοι αἱ μακραὶ οὖσαι λόγος γίνεται καὶ ἀναβολῇ ὅμοιον, ὥστε γίνεται ὃ ἔσκωψεν Δημόκριτος ὁ Χῖος εἰς Μελανιππίδην ποιήσαντα ἀντὶ τῶν ἀντιστρόφων ἀναβολάς.

4. *Oiseaux,* 1385.

5. *Paix,* 830. — La strette d'Antigone, à la fin du chant d'entrée d'*Œdipe à Colone* (Ὦ ξένοι αἰδόφρονες), répond de tout point à la définition qu'Aristote donne de l'Anabole. Gevaert, *op. cit.,* II, p. 487, n. 1.

6. J'ai surtout en vue le Δεῖπνον de Philoxène, dont il reste d'importants fragments. Le rythme est dactylique, mais le texte est peu certain.

arts rivaux, qui donnait aux chœurs antiques un caractère de beauté sévère, fut rompu à jamais; les modernes ont le droit de s'en plaindre, et ce ne sont pas quelques bizarreries dans le mélange des mètres, qui pourraient leur faire oublier la médiocrité prétentieuse du style.

Tous ces poètes cherchaient une nouvelle voie. Ils trouvaient l'art de leurs prédécesseurs trop simple, et affectaient de le mépriser. Timothée, avec la désinvolture audacieuse d'un chef d'école, écrivait, en soignant assez peu la facture de ses vers :

Οὐκ ἀείδω τὰ παλαιά,
καινὰ γὰρ μάλα κρείσσω·
νέος ὁ Ζεὺς βασιλεύει,
τὸ πάλαι δ' ἦν Κρόνος ἄρχων·
ἀπίτω Μοῦσα παλαιά[1].

Voilà donc la Muse de Terpandre, de Simonide et du glorieux Pindare congédiée sans façons. Timothée la trouvait trop vieille; il en voulait une autre. Son art devint de plus en plus réaliste. On nous apprend qu'il avait, dans son *Navigateur*, imité les bruits de la tempête; que dans son *Accouchement de Sémélé*, on entendait les cris de la déesse en mal d'enfant[2].

Sa métrique était pleine de raffinements et d'artifices dont Euripide a fait un fréquent usage. Il aimait les dissolutions des temps marqués, et les accumulations de brèves. On en compte jusqu'à quatorze dans le dimètre anapestique qui suit :

Τεταμένον ὀρίγανα διὰ μυελοτρεφῆ[3].

Il entassait aussi les mots à la suite les uns des autres avec plus d'emphase et de sonorité que de précision. C'est ainsi qu'il commençait un hymne à Artémis par un dimètre dactylique, qui n'était composé que d'épithètes à l'adresse de la déesse.

Μαινάδα, θυιάδα, φοιβάδα, λυσσάδα[4].

1. Athénée, Γ, 122 d. — Sur la licence des vers 3, 4 et 5, cf. Aristophane, *Grenouilles*, 1321 sq. La faute n'est d'ailleurs pas bien grave, comme l'a fait remarquer M. Decharme dans son livre sur *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 540.
2. Athénée, H, 338 a et 352 a.
3. Fragment 7 de Bergk (3e édition).
4. Plutarque, *Quomodo adolescens poetas audire debeat*, édit. Bernardakis, p. 51.

Les Dithyrambiques intercalaient des Monodies dans les Chœurs cycliques[1]; c'était une conséquence directe des difficultés dont ils hérissaient leur musique. De pareils solos étaient des morceaux de bravoure, qu'un chœur n'aurait jamais pu chanter. Leurs différentes parties ne se faisaient pas équilibre, et toute symétrie en était exclue.

L'hexamètre dactylique, le vers principal du Nome antique, s'y rencontrait encore. Sans doute, il n'en reste qu'un exemple dans les fragments de ces novateurs[2], mais les Monodies d'Euripide en contiennent un certain nombre.

Notre poète a, en effet, imité cet art particulier avec une discrétion qui ne manque pas d'adresse. Ses premières Monodies sont encore antistrophiques : elles obéissent ainsi aux lois des chants choraux. Plus tard, il les forma de parties inégales. Le changement fut progressif, car on peut encore trouver des Solos où sont placées, à côté des formes nouvelles, celles des anciens jours.

ARISTOPHANE ET LES MONODIES D'EURIPIDE.

Ce sont surtout les Chants alloiostrophiques qu'a critiqués Aristophane, puisque toutes les parodies qu'il fait du style dithyrambique en général, et des Monodies en particulier, sont de construction libre. Sans doute les autres Solos, qui ont encore une forme régulière, n'étaient pas toujours exempts des défauts dont il s'est moqué, mais ils devaient être moins condamnables à ses yeux que les premiers. Dans ceux-ci la musique avait conquis une telle importance, qu'elle avait pu briser le moule traditionnel; dans ceux-là au contraire, la symétrie ordinaire étant intacte, cette prédominance ne se révélait pas au premier coup d'œil.

On connaît le célèbre passage des *Grenouilles*[3], où Aristophane s'est amusé à tourner en ridicule les Solos euripidéens : une fileuse

1. Le fait est attesté pour Philoxène dans le *De Musica*, XXX. Malheureusement on ne sait à quel passage d'Aristophane, Plutarque fait allusion : καὶ 'Αριστοφάνης ὁ κωμικὸς μνημονεύει τοῦ Φιλοξένου, καί φησιν ὅτι εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς μέλη εἰσηνέγκατο.

2. Il se trouve dans les *Perses* de Timothée, sorte de tragédie lyrique :

Κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον.

Je dois ajouter que dans le *Banquet* de Philoxène on en compte aussi quelques-uns.

3. 1331-1363.

travaillait pendant la nuit, pour aller vendre un peloton de fil au marché, dès l'aurore. Elle s'endort sur son ouvrage. Pendant son sommeil, plein de mauvais rêves, Glycé, sa voisine, lui vole son coq. Quand la pauvre femme se réveille, elle adresse un discours pathétique à la Nuit, qui lui a envoyé un cauchemar. Elle ordonne à ses servantes d'allumer la lampe, et d'aller chercher de l'eau pour qu'elle puisse se purifier de ses visions nocturnes. Elle s'aperçoit alors de la disparition du volatile. Elle invoque les dieux, les demi-dieux, les gens et les esclaves pêle-mêle, et les supplie d'aller chez sa voisine pour le lui rapporter.

On voit clairement, au travers de la parodie, les défauts qu'a voulu critiquer Aristophane. L'exagération, nécessitée par la comédie, consiste à faire chanter un Solo à une ouvrière, parce qu'elle a mal dormi et qu'on lui a pris son coq. Supposons qu'il s'agisse d'un enfant dérobé à l'amour de sa mère, et odieusement mis à mort par la trahison d'un hôte, comme le Polydore de l'*Hécube,* et la caricature du comique ne sera pas très éloignée, à la rigueur, de la ressemblance du portrait.

Quand on lit en effet cette Monodie avec attention, on remarque combien Aristophane a pris plaisir à multiplier les invocations exclamatives et les froides antithèses. La fileuse invoque la Nuit et ses ténèbres, Poséidôn ; elle appelle les femmes qui la servent, les Nymphes des montagnes, Mania, les Crétois avec leur arc, Artémis et Hécate. On trouvera la nomenclature d'une longueur invraisemblable ; elle n'est peut-être pas aussi exagérée qu'elle en a l'air.

Les répétitions de mots sont une preuve certaine de la prédominance de la musique sur la poésie, puisqu'elles n'ont aucune signification. Sans doute, on en trouve déjà quelques exemples dans Sophocle, et même dans Eschyle, mais ce sont des cris de douleur ou des mots importants, qui dominent et commandent ceux qui les entourent. Jamais on ne rencontre chez eux des vers comme ceux qui suivent. Il s'agit toujours de ce malheureux coq qui s'est enfui, ou que l'on a volé. Il est parti, dit la femme,

ἐμοὶ δ'ἄχε' ἄχεα κατέλιπε
δάκρυα δάκρυά τ' ἀπ' ὀμμάτων
ἔβαλον ἔβαλον ἁ τλάμων [1].

1. *Grenouilles,* 1353 sqq. Cf. *Hélène,* 364 sq. *Supra,* p. 130 et 212.

Ces répétitions ridicules ne sont pas plus nécessaires au sens que celle de εἱ dans εἱειειει-λίσσουσα[1]. Bien que les syllabes brèves fussent très nombreuses en grec, et qu'Euripide, en particulier, sût les accumuler avec une dextérité surprenante, il lui arrivait souvent, pour allonger encore leur série, de répéter ses mots comme dans un bégaiement. De même Aristophane redouble trois fois la première syllabe de ce verbe, pour indiquer qu'elle était chantée sur quatre notes différentes.

Les oppositions de mots telles que ψυχὰν ἄψυχον[2], pour désigner un songe, sont encore un défaut voisin du précédent. Elles ne sont pas particulières aux Solos scéniques, mais elles y font des taches plus fréquemment qu'ailleurs.

Enfin ce dont Aristophane ne parle pas expressément, mais ce qui ressort de la composition même de sa Monodie, c'est une liberté vraiment désordonnée dans le mélange des rythmes. Il a juxtaposé ainsi dans une confusion risible, des éléments glyconiques, choriambiques, iambiques, dactyliques, phérécratéens, trochaïques, dochmiaques, crétiques. Tout l'arsenal métrique, ou peu s'en faut, est mis au pillage. On trouvera bientôt dans Euripide un bariolage rythmique presque aussi invraisemblable.

Est-ce à dire que toutes les Monodies du théâtre grec présentent les mêmes défauts? Assurément non. Euripide en a composé de fort belles. Aristophane d'ailleurs ne les condamnait pas autant qu'il veut le faire entendre, puisqu'il en a tiré assez souvent des effets exquis[3]. Toutes les fois qu'il parlait d'Euripide, c'était pour le rabaisser et le déprécier au profit d'Eschyle. Ses critiques cependant sont assez ambiguës, pour que les esprits les plus clairvoyants ne puissent pas toujours distinguer de quel côté allaient ses préférences[4]. Il louait Eschyle, mais il se gardait bien de l'imiter. Il était d'une injustice cruelle à

1. *Grenouilles*, 1348 et 1314.
2. *Ibid.*, 1334.
3. Lire surtout la Monodie de la Huppe dans les *Oiseaux*, cette délicieuse fantaisie d'un artiste, dans une de ses inspirations les plus heureuses. Les rythmes de cette Monodie sont assez mélangés, puisque l'on y trouve des iambes, des trochées, des dactyles, des anapestes, des péons et des dochmii. Cf. R. et W., p. 750 sqq.; Zambaldi, *Metrica*, p. 648 sq.
4. A. Couat, *Aristophane et l'ancienne Comédie attique*, Paris, Lecène et Oudin, 1889, p. 351 sqq.

l'égard d'Euripide, qui ne l'aimait guère, lui et les autres poètes comiques[1], mais il le lisait, l'étudiait et subissait son influence. C'était encore le plus bel hommage qu'il pouvait lui rendre.

Il reste donc à déterminer ce qu'il y a de vrai dans ses critiques. C'est un point que je ne perdrai pas de vue, en étudiant les constructions des Monodies, qui sont assez simples.

I

GENRE ANTISTROPHIQUE.

Le premier Solo libre se lit aujourd'hui dans l'*Hippolyte*, qui est de 428; mais le *Prométhée*, dont la date, bien que fort incertaine, doit être antérieure à cette tragédie d'une trentaine d'années environ, en contient un autre, qui est antistrophique. Il en est de même de celui de l'*Alceste*, qui fut chanté en 438. Ce n'a été qu'après 415, année des *Troyennes*, que toute symétrie fut négligée. Encore faut-il faire une exception pour le Chant de la Muse dans le *Rhésos*.

1. MONODIES ÉPIRRHÉMATIQUES.

On sait que les épirrhèmes du Commos étaient écrits en trimètres iambiques, quelquefois en systèmes anapestiques, et très rarement en tétramètres trochaïques. Ceux des Monodies sont toujours composés de trimètres : cette simplification n'est peut-être pas inexplicable.

Le poète ne faisait suivre des remarques de la scène ou de l'orchestre la première strophe de son acteur que pour lui donner, sous un prétexte plausible, quelques mesures de repos avant l'antistrophe. Aussi l'antépirrhème, sauf de très rares exceptions, est-il partout supprimé, puisque après la seconde partie le personnage scénique

1. Voir dans Athénée XIV, p. 613 D, un fragment de la *Mélanippe enchaînée*, où Euripide critique avec amertume ces mauvais plaisants, qui se moquent misérablement des sages, et s'enrichissent avec leurs sarcasmes. Cf. Nauck, *Tragicorum graecorum fragmenta*, 1889, p. 516.

avait terminé son rôle. Si donc l'épirrhème n'était employé que pour permettre au chanteur de reprendre haleine, il devait être écrit en un rythme assez lent. Les anapestes auraient été trop précipités, et les tétramètres trochaïques convenaient peu à la situation générale.

Remarquons aussi que l'épirrhème n'a qu'une importance restreinte dans le développement des idées. On est en droit de supposer que les applaudissements du public empêchaient souvent de l'entendre. Comme le poète ne pouvait pas y compter sans risque, il intercalait, pour plus de sûreté, quelques trimètres après la strophe. Ailleurs il les a supprimés. Peut-être les remplaçait-il par un air de flûte. Le public ne perdait guère au change.

La Monodie la plus ancienne du théâtre grec, et en même temps la mieux équilibrée dans toutes ses parties, est celle que l'on trouve dans Eschyle.

Prométhée : 574—612[1].

A : Io. α : Prométhée.
A' : — α' : —

Après un prélude de rythme assez mélangé[2], Io chante sa première strophe. Prométhée répond aussitôt par un épirrhème de quatre vers, pendant lesquels le deutéragoniste se repose. L'antistrophe que chante ce dernier est encore suivie d'un antépirrhème du même nombre de trimètres. La forme de la Monodie est irréprochable.

Elle porte même dans sa construction des traces d'archaïsme. Eschyle s'est cru obligé dans α' de donner un pendant à l'épirrhème. Cette symétrie, déjà rare dans les chants orchestiques, est tout à fait étrangère à l'art spécial que j'étudie; on n'en trouve d'autre exemple que dans l'*Hécube*.

1. Texte de H. Weil. — A A' : 574-88 = 593-608 : strophes dochmiaques, pleines de crétiques. 578 = 596 est un trimètre crétique. Quelques còla iambiques, ou trochaïques, surtout dans la partie finale, sans parler des iambes isolés, qui sont disséminés dans le reste de la Monodie. Voir la scansion de ces strophes dans le *Prometheus vinctus* de l'éditeur précédemment cité, Gissae, 1864, p. 116.

2. *Prométhée :* 561-573. Ce morceau rappelle celui qui précède la Parodos des *Sept contre Thèbes :* 78-107. Quand Io parle de Prométhée et du pays où elle se trouve, elle se sert des anapestes, et elle passe aux vers iambiques et dochmiaques, quand la piqûre du taon la rappelle à elle-même et à ses douleurs.

Le *Prométhée*, comme on l'a déjà vu, appartient par sa Parodos à un type de tragédie qui se rapproche de celle de Sophocle et même d'Euripide. Cette Monodie accuse encore la ressemblance. Sans doute, elle est fort éloignée des Solos euripidéens : le style en est très ferme[1], et la métrique assez simple. Néanmoins elle porte déjà une grave atteinte aux privilèges du coryphée, qui l'écoute en entier sans chanter ni réciter une seule syllabe.

Il n'y a pas de Solos épirrhématiques dans Sophocle, ce qui n'est guère surprenant, puisqu'il n'a employé que rarement la Monodie, et qu'il semble avoir peu aimé la forme épirrhématique simple[2]. En revanche, la plus ancienne pièce d'Euripide qui nous soit parvenue en contient un exemple remarquable.

ALCESTE : 393—415[3].

A : Eumèlos. α : Admète. A' : Eumèlos.

On pourrait être tenté de prendre les deux trimètres du deutéragoniste pour une mésode, mais ils expriment une pensée trop peu importante, pour jouer ce rôle capital. La disposition de la Monodie précédente montre l'origine de cette forme tronquée.

Le Chant du jeune Eumèlos est fort émouvant. Alceste vient d'exhaler le dernier souffle de sa vie dans les bras de son époux. L'enfant se précipite sur le corps de sa mère. Il gémit, il l'appelle, il la supplie de l'entendre, il est effrayé de voir ses yeux sans regard, ses mains raidies[4]. Il veut que sa sœur se joigne à lui pour se lamenter: sa Monodie finit dans un sanglot.

1. Des alliances de mots comme τηλέπλανοι πλάναι 577, et πολύπλανοι πλάναι 585, où une épithète se rapporte à un substantif qui entre déjà dans sa composition, se trouvent ailleurs dans Eschyle. Se rappeler le πάτερ αἰνόπατερ des *Choéphores*, 315. — Sur ces alliances de mots, que Sophocle, paraît-il, n'a pas connues, voir la note du vers 576 de Wecklein dans son *Prometheus*, Leipzig, Teubner, 1878.

2. Exemple unique : *Œdipe à Colone, supra*, p. 136.

3. Le texte est défiguré par des lacunes, surtout dans l'antistrophe. Chaque strophe paraît composée de deux parties : la première, 393-7 = 406-411, est iambo-dochmiaque; la seconde, 398-403 = 412-415, logaédique. Cf. Schmidt, *Monodien und Wechselgesänge*, p. VIII sq.

4. *Alceste*, 398,9 : Ἴδε γὰρ ἴδε βλέφαρον
καὶ παρατόνους χέρας.

Il y a là une veine de pathétique familier que le sombre génie d'Eschyle n'avait pas découverte. Elle fera bien souvent encore la fortune d'Euripide[1], surtout près des modernes, que charme un naturel si simple et si touchant. De pareilles scènes sont journalières. Eumélos parle presque comme on le ferait parler aujourd'hui. Ses phrases sont courtes et naïves. On peut même dire que ses répétitions de mots[2], qui deviendront bientôt un insupportable défaut, ont une beauté véritable, puisqu'elles sont une copie exacte du langage enfantin dans ses supplications passionnées.

On rencontre une construction identique dans une tragédie dont la date ne s'écarte pas beaucoup de celle de l'*Hippolyte*.

ANDROMAQUE : 1173—1196[3].

A : Pélée. α : Chœur. A' : Pélée.

Le messager vient de raconter à Pélée comment son petit-fils Néoptolème a été tué à Delphes par suite des machinations obscures d'Oreste, et le coryphée a immédiatement annoncé que l'on apportait le cadavre.

Ce Solo dactylique est écrit en un style assez lâche. Le nombre des exclamations et des mots répétés augmente[4], et l'intérêt décroît à proportion. Euripide paraît avoir obéi à la tendance de certains auteurs fort médiocres, qui, sous prétexte de donner un langage naturel à leurs personnages, multiplient les points d'exclamation, pour se dispenser en réalité de leur faire analyser leurs sentiments. Les paroles entrecoupées du vieillard dissimulent assez mal une grande banalité. Que n'a-t-il laissé de côté tous ces cris, toutes ces apostrophes? Son petit-fils a été tué. C'était le dernier rejeton de sa famille, sa dernière

1. On trouve déjà un enfant dans l'*Ajax*, mais c'est un rôle muet. Jamais Sophocle n'a fait parler ou chanter un enfant sur la scène.

2. *Ibid.*, 400 : ὑπάκουσον, ἄκουσον..., et dans l'antistrophe, à la place correspondante, 412 : ἀνόνατ' ἀνόνατ' ἐνύμφευσας... Le poète suit la technique des chants choraux. Voir plus haut, chap. III : *Des rimes lyriques*, p. 105 sqq.

3. A A' : 1173-83 = 1186-96 : strophes dactyliques. Au vers 1180 lire βάλλων. C'est la plus ancienne Monodie dactylique et la seule qui soit antistrophique. Cf. R. et W., p. 119 sq.

4. Cf. 1177 : οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι... 1186 : ὦ γάμος, ὦ γάμος...

espérance. Il y avait là un thème facile à développer pour le plus pathétique des poètes, et il est regrettable qu'il s'en soit abstenu.

La Monodie qui suit contient un autre défaut, dont il faut dire un mot.

SUPPLIANTES : 990 — 1030 [1].

A : Évadné. α : Chœur. A' : Évadné.

Évadné, épouse de Capanée, apparaît tout à coup sur un balcon, élevé au-dessus de la scène. Le coryphée signale sa présence aux spectateurs. Ceux-ci devaient regarder avec surprise une apparition aussi étrange. Cette femme, parée de ses plus riches vêtements, se met à chanter sans aucun préambule. Elle est en délire. Elle annonce qu'elle va se jeter dans le bûcher funèbre de son mari. La nouvelle ne pouvait guère émouvoir le public. On n'a pas encore vu Évadné; elle n'a jusqu'ici prononcé aucune parole. Euripide ne voulait pas exciter de pitié sur elle. Il était homme à savoir s'y prendre. Les vers qu'il lui fait chanter indiquent son intention. Il frappe les yeux par un spectacle inattendu, et déconcerte l'esprit par une résolution extraordinaire. Tout ce que dit son héroïne est brillant, sonore et froid. Elle ne rappelle son union avec son époux, au milieu des fêtes argiennes, que pour faire ressortir l'horreur de celle qui l'attend dans le lit enflammé du mort. Cette Monodie n'est donc qu'un morceau à effet, et cette apparition subite sent la féerie. Pour nous, qui n'avons plus sous les yeux que le texte des paroles d'Évadné, nous les jugeons, à bon droit, assez peu intéressantes.

RHÉSOS : 895 — 914 [2].

A : Muse. α : Chœur. A' : Muse.

La mère de Rhésos, dont la soudaine arrivée est encore annoncée par le chef des choreutes, récite quelques trimètres, où elle déclare

1. AA' : 990-1008 = 1012-1030 : strophes composées presque entièrement de tétrapodies logaédiques à un dactyle. — α : épirrhème de trois trimètres iambiques.
2. AA' : 895-903 = 906-914 : strophes logaédiques. Cf. Schmidt, *Monodien*, CDLVI sq. — α : deux trimètres iambiques.

qui elle est, puis elle passe sans transition aux lamentations funèbres. De même, après sa Monodie, elle continue, sans repos apparent, par des iambes. Cela est contraire à l'habitude des tragiques. Ce Chant est d'ailleurs aussi bien écrit[1] qu'il est régulièrement construit.

Telles sont les Monodies épirrhématiques, composées d'éléments accouplés. Leur disposition, sauf dans le *Prométhée*, est assez artificielle, puisque les trimètres placés entre leurs moitiés égales pourraient en être retranchés, sans rompre l'enchaînement des idées. De plus, la nécessité de l'équilibre binaire n'est pas très évidente. Ces Chants scéniques contiennent des analyses psychologiques ou des récits brillants. Or, dans les monologues, dans les discours des messagers, les trimètres se suivaient les uns les autres, et quelle que pût être la loi de leurs groupements particuliers, leur total ne se divisait pas en couples assorties. La forme libre, fluide, s'imposait donc, et elle ne tardera guère à apparaître; mais nous ne sommes encore qu'au début d'un art nouveau. Si nous laissons de côté le *Rhésos*, on sait que la date des *Suppliantes*, jouées après l'*Andromaque*, doit être placée vers 420.

2. MONODIE MÉSODIQUE.

Il nous en a été conservé un seul exemple qui mérite pour cette raison une étude spéciale :

Euripide, Électre : 112 — 166[2].

A : Électre.	B : Électre.	A' : Électre.
Γ : —	Δ : —	Γ' : —

Je donne le schème d'après Schmidt[3] et Weil. Kirchhoff n'a trouvé

1. La répétition ὦ φιλία φιλία κεφαλά, v. 902 sq., et celle de ὄλοιτο, v. 906, 7, ont une valeur spéciale et ne sauraient être critiquées.

2. Texte de H. Weil. — AA': 112-124 = 127-139 : deux parties. La première, 112-5 = 127-9, est en anapestes lyriques ; la seconde est glyconique. — B : mésode : 125,6 : une tétrapodie glyconique et un dimètre iambique. — ΓΓ' : 140-149 = 157-166 : deux parties. La première, 140-2 = 157-9, est dactylique, avec une finale iambique. La seconde est logaédique, tandis que la mésode Δ : 150-6 est plus régulièrement composée de glyconiques. Cf. R. et W., p. 709.

3. *Op. cit.*, CXLIV sqq.

que la disposition de la première triade : A B A'. Nauck s'est complètement trompé en supposant une lacune de neuf vers et en rejetant toute symétrie mésodique.

On a déjà vu que dans cette sorte de poème, la mésode est l'élément important : elle contient fréquemment l'idée principale [1]. Il fallait donc qu'elle se distinguât de ce qui l'entourait. Pour cette raison, on l'écrivait souvent en un rythme particulier. Ainsi, chantée non seulement sur un autre air, mais encore sur une autre mesure, elle attirait, en la faisant converger sur elle, l'attention du public.

Ici, les deux mésodes B et Δ, grâce à un artifice assez adroit d'Euripide, ne risquaient pas d'être confondues avec le reste du Chant. Leur rythme diffère non de la strophe qui les précède, mais de l'antistrophe qui les suit. Dans A', le commencement est anapestique ; dans Γ', il est dactylique. Au contraire les mésodes sont logaédiques. De plus, comme le remarque Weil, Euripide a eu soin d'annoncer dans la première mésode que l'air de la strophe allait être immédiatement repris dans l'antistrophe :

Ἴθι τὸν αὐτὸν ἔγειρε γόον [2],

et comme si la précaution ne suffisait pas, il a répété mot pour mot dans A' le commencement anapestique de A :

Συντείνειν ὥρα [3] ποδὸς ὁρμάν·
ὢ ἔμβα ἔμβα κατακλαίουσ'·
ἰώ μοί μοι [4].

Il a cependant procédé avec plus de liberté dans la seconde partie. Il pouvait le faire sans inconvénient. Si la moitié initiale était mésodique, on devait s'attendre à ce que la dernière le fût aussi. L'antistrophe se distingue seulement de la mésode Δ par un changement de rythme.

Telle qu'elle est, la construction est régulière. Il faut néanmoins reconnaître que les liens qui en réunissent les différents éléments sont fort lâches, si on compare ce schème à ceux d'Eschyle, ou même à

1. Cf. *supra*, chap. IV, p. 166, 169 et 187 sqq.
2. *Électre*, 125.
3. Manuscrit : σύντειν', ὥρα,...
4. *Électre*, 127-9.

l'unique exemple que contiennent encore les tragédies de Sophocle. Ces deux poètes, en effet, n'ont jamais manqué d'égaliser les mésodes secondaires et de séparer chaque moitié de l'ensemble par une mésode principale :

A. B. A'. — Γ. — Δ. B'. Δ'.

Pour être juste envers Euripide, il faut avouer qu'une telle disposition aurait été incompréhensible dans un Chant monodique. Cette complication suppose plusieurs personnages : ceux qui chantent les mésodes ne chantent pas les strophes. Nous n'avons donc ici qu'une simplification de la construction ordinaire, nécessitée par l'essence même des Solos scéniques.

Aucun doute ne peut subsister sur le plan que j'indique : des retours intentionnels d'idées à la fin de chaque strophe en garantissent l'exactitude. Ni la naissance illustre d'Électre, qui contraste si amèrement avec son infortune présente[1] ; ni la vie errante d'Oreste loin du foyer de ses pères[2], ni l'énergique description de la douleur de la fille d'Agamemnon[3], ni enfin l'antithèse entre les bandelettes glorieuses qui auraient dû être réservées au vainqueur d'Ilion, et les coups de hache qui l'attendaient dans le bain fatal[4], n'ont empêché Euripide de finir chacune de ses strophes sur la pensée fondamentale : il faut que le meurtre du roi soit vengé. Cela est nécessaire, car il a été tué par sa femme et par Égisthe[5] ; c'est un crime atroce, qui crie vengeance au ciel[6] ; c'est une cause de désolation infinie pour Électre[7], car Clytemnestre repose près de son amant dans sa couche adultère[8]. Le trait le plus fort est réservé pour la fin. Il ne faut pas oublier que c'est sa fille, une vierge, qui parle[9]. Clytemnestre et Égisthe vont être punis, mais les spectateurs doivent être convaincus de la justice de leur châtiment.

1. *Électre*, 112-121, première partie de A.
2. *Ibid.*, 127-134, première partie de A'.
3. *Ibid.*, 140-147, première partie de B.
4. *Ibid.*, 157-163, première partie de B'.
5. *Ibid.*, 122-124, fin de A.
6. *Ibid.*, 135-139, fin de A'.
7. *Ibid.*, 148-149, fin de B.
8. *Ibid.*, 164-166, fin de B' : ξίφεσι δ'ἀμφιτόμοις λυγρὰν
'Αιγίσθου λώβαν θεμένα
δόλιον ἔσχεν ἀκοίταν.
9. *Ibid.*, 43 sq. (Weil).

3. MONODIES SANS ÉPIRRHÈME.

Ce sont celles entre les strophes desquelles ne sont pas intercalés de trimètres. Il en reste deux exemples dans le genre antistrophique.

Sophocle, ÉLECTRE : 86 — 120[1].

A. A' : Électre.

La situation est la même que dans la tragédie d'Euripide. On est au matin. Électre gémit sur la mort de son père. Elle appelle la punition des dieux vengeurs sur les meurtriers. Sa Monodie est antistrophique. Il est vrai que le dimètre 99 est opposé au monomètre 116. Ils peuvent pourtant se faire équilibre. Électre commence une assez longue période[2], dans laquelle elle invoque les divinités célestes et infernales. Elles doivent accourir, lui porter secours et venger la mort d'Agamemnon. Suit un silence de huit unités de durée[3] pendant lesquelles l'instrumentiste pouvait continuer de jouer. Cette pause sert à faire ressortir le dimètre suivant :

Καί μοι τὸν ἐμὸν πέμψατ' ἀδελφόν·[4]

qui a une importance capitale. C'est la première fois que la sœur parle de son frère. Le spectateur sait qu'il est arrivé ; elle l'ignore, et le vœu qu'elle forme de le revoir est une garantie, puisqu'il est déjà exaucé, de l'accomplissement de celui qui précède. Tout le sujet de la pièce est contenu dans la réalisation de ces deux souhaits. Il était utile que l'acteur leur donnât une grande importance, et que son jeu les soulignât avec force.

TROYENNES : 308 — 340[5].

A. A' : Cassandre.

1. A A' : 86-102 = 103-120 : anapestes. Cf. R. et W., p. 162.
2. *Électre*, 110 sqq.
3. *Ibid.*, 116.
4. Gleditsch, *Cantica*, p. 36, suppose que quelque chose comme τοὺς ἀδικοῦντας doit être rétabli après ἡμετέρου, v. 116. — Nauck, au contraire, supprime au vers 100 ἀπ' ἄλλης ἢ' μοῦ. D'autres corrections ont été proposées. Elles ne sont pas nécessaires.
5. A A' : 308-324 = 325-340 : strophes iambo-dochmiaques où sont intercalés quel-

Cette brillante Monodie, sorte d'épithalame sinistre, fait songer au fameux Commos de construction mixte, qui se trouve dans l'*Agamemnon*[1]. Cassandre est en délire. Elle sort du palais, entourée de ses compagnes; chacune porte une torche nuptiale[2]. La prêtresse de Loxias chante le sacrilège hymen, qui va l'unir au roi des Grecs. Elle sait qu'elle va être la cause de la ruine de celui qui a ruiné sa patrie. Aussi engage-t-elle sa mère Hécube à se joindre à elle pour présider le chœur, mener la danse, et chanter le refrain des noces :

Ὑμὴν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.

La formule est trop de fois répétée pour que l'intention du poète ne soit pas comprise. Ce chant nuptial est presque un chant funèbre. Il convient au ton général de la tragédie, où la joie des Grecs est si inquiétante, et la vengeance des dieux si peu éloignée, que l'avenir des vainqueurs paraît être aussi lamentable que le présent des vaincus.

Enfin je dois dire un mot de la Monodie particulière que chante Andromaque avant la Parodos du drame qui porte son nom[3]. Ce Solo est en distiques élégiaques. C'est le seul exemple que l'on ait de ce mètre dans la tragédie grecque[4]. Il est d'ailleurs parfaitement en situation. Andromaque chante une véritable élégie[5] sur la destruction de Troie, la mort d'Hector et sa propre servitude. Ces vers n'étaient pas récités, ils étaient chantés. Lucien, qui a quelquefois critiqué les Monodies, surtout celles des héros tels qu'Héraclès, au caractère desquels elles ne conviennent pas, estime que celles des femmes sont mieux en situation. Il mentionne en passant celle que chantait Andromaque[6]. On a pensé avec raison qu'il faisait allusion aux distiques de cette pièce.

ques éléments logaédiques. 320,1 = 336,7 paraissent être des dimètres bacchiaques. — Le texte est loin d'être toujours très sûr.

1. 1072-1177. Cf. *supra*, ch. IV, p. 181 sqq.

2. *Troyennes*, 298 sqq.

3. *Andromaque*, 103-116.

4. L'auteur de l'*Argument* de l'*Andromaque* n'oublie pas de mentionner ces distiques parmi les passages remarquables du drame : ἔτι δὲ καὶ τὰ ἐλεγεῖα τὰ ἐν τῷ θρήνῳ τῆς Ἀνδρομάχης.

5. Elle est composée de sept distiques. Le sens ne finit pas après le sixième. Cela se retrouve fréquemment chez les élégiaques grecs. Voir les fragments de Callinus, de Mimnerme, de Théognis, etc. Les Latins se sont permis quelquefois la même licence. Cf. F. Plessis, *Traité de métrique grecque et latine*, § 141.

6. Περὶ ὀρχήσεως, 27.

II

GENRE MIXTE.

On a vu que dans un certain type de Commos d'ailleurs assez rare, les poètes avaient juxtaposé, non sans dessein, les deux genres antistrophique et astrophique [1]. Pareil mélange se retrouve deux fois dans les Solos d'acteurs. La construction antistrophique est placée avant l'autre.

ION : 82 — 183.

A. — BB'. — Γ. Δ. E. Z. H. Θ : Ion [2].

Ce Chant est fort long. Il comprend trois parties principales. La première est écrite en anapestes ordinaires. La seconde est antistrophique. La troisième est asymétrique. Cette succession de formes différentes, déconcertante au premier abord, nous offre un exemple remarquable de l'art adroit avec lequel Euripide sut parfois accommoder à des besoins nouveaux les formes traditionnelles du lyrisme choral. Ajoutons aussi que « la grâce ingénue du jeune prêtre » [3] qui chante la Monodie, et les charmants détails dont elle est parsemée, en font un des morceaux les plus réussis et les plus attachants du drame.

L'entrée en scène de l'adolescent qui portera plus tard le nom d'Ion a été préparée avec soin dans le Prologue d'Hermès. Les spectateurs sont déjà instruits du secret de sa naissance. Ils savent comment il a été élevé. Ils sont disposés à l'écouter avec attention.

Il apparaît sur le seuil du temple à l'ombre duquel il a grandi. Il tient en ses mains des branches de laurier. Il marche lentement sur

1. *Supra*, p. 195 sqq.
2. A : 82-111 : quatre systèmes anapestiques réguliers. — BB' : 112-127 = 128-143 : éléments logaédiques, terminés par un ἐφύμνιον formé de trois dimètres molossiques. — Γ. Δ. E. Z. H. Θ : 144-183 : anapestes lyriques. Cf. R. et W., p. 166 sq.
3. M. Croiset, *Litt. grecque*, III, p. 302.

le théâtre, en récitant des anapestes. Il décrit à grands traits ce que nous appellerions la mise en scène de la tragédie : déjà les rayons du soleil font fuir les étoiles au sein de la nuit sacrée ; la myrrhe s'élève aux lambris du temple de Phoebos : on est à l'aurore[1].

Cette partie n'était pas chantée : l'absence de formes doriennes le prouve. Comme le coryphée de l'antique Parodos, le jeune homme n'entrait pas seul sur le théâtre. Il était accompagné d'une troupe de serviteurs du dieu, à la tête desquels il marchait. Il leur ordonne d'aller se purifier à la fontaine de Castalie. Ceux-ci lui obéissent et quittent la scène. Le jeune prêtre reste seul. Après avoir annoncé la seconde et la troisième partie de sa Monodie, il termine ses anapestes. Les derniers éléments résument très heureusement pour ceux des spectateurs distraits qui ne la sauraient pas encore, quelle est la condition du personnage qui va se mettre à chanter :

Ὡς γὰρ ἀμήτωρ ἀπάτωρ τε γεγὼς
τοὺς θρέψαντας
Φοίβου ναοὺς θεραπεύω[2].

Suit une couple de strophes. Ion balaie le seuil du temple d'Apollon avec ses branches de laurier. On sait que l'antistrophe accompagnait dans l'orchestre les mouvements des choreutes, symétriques bien qu'opposés à ceux qu'ils avaient accomplis dans la strophe[3]. De même sur la scène, la répétition antistrophique accuse par sa double harmonie l'équilibre rythmique des mouvements du jeune lévite. — Mais, dira-t-on, Euripide a, contrairement à son habitude, employé ici un éphymnion[4]. — L'explication est facile. Ion, en chantant par deux fois, après la strophe et l'antistrophe, le refrain :

Ὦ Παιὰν ὦ Παιάν,
εὐαίων εὐαίων
εἴης, ὦ Λατοῦς παῖ[5].

1. L'*Électre*, du même poète, commence aussi au petit jour. Cf. 54 :
Ὦ νὺξ μέλαινα, χρυσέων ἄστρων τροφέ,
ἐν ᾗ τόδ' ἄγγος τῷδ' ἐφεδρεῦον κάρα...
2. *Ion*, 109-111.
3. C'est l'opinion courante. Cf. A. Müller, *op. cit.*, p. 221 sq.
4. On n'en trouve d'autre exemple chez ce poète que dans les *Bacchantes*, 862 sqq.
5. *Ibid.*, 125-7 = 141-3.

devait rester immobile. Il se reposait un instant pour reprendre ensuite l'humble fonction qu'il remplissait chaque matin dans le temple du dieu son père.

La fin du Solo était encore chantée, mais l'équilibre antistrophique a disparu. Ion se dispose à aller chercher de l'eau à la fontaine, quand soudain, bien qu'ils aient été annoncés [1], s'abattent sur le temple une foule d'oiseaux, aigle, cygne et colombes [2]. Le texte rend bien la surprise d'Ion à leur subite arrivée :

> Ἔα ἔα·
> φοιτῶσ' ἤδη λείπουσίν τε
> πτανοὶ Παρνασοῦ κοίτας [3].

Le jeune homme saisit rapidement un arc et court à droite et à gauche pour chasser tous ces volatiles. La scène est d'un charme exquis. Jamais la tragédie n'a été si familière et si gracieuse. Les oiseaux sont d'abord effrayés et se sauvent. Mais il y en a un, plus effronté que les autres, qui ne veut pas partir. Il voltige sous la voûte du temple; il cherche quelque trou pour y faire son nid. Le discours que lui adresse Ion, pour l'engager à faire éclore ses petits ailleurs, soit sur les bords de l'Alphée, soit dans les bois de l'Isthme, est d'une bonhomie souriante. L'oiseau finit par s'en aller, sans aucun mal. Lui parti, le jeune homme dépose son arme, qui n'est pas bien dangereuse en ses mains.

Si cette jolie scène est composée de parties inégales (Γ. Δ. E. Z. H. Θ.) c'est que la forme lyrique doit envelopper les faits décrits, aussi étroitement que le mot enferme l'idée. Euripide ne pouvait employer qu'une construction irrégulière. Le contraire eût été irrationnel. Une bande d'oiseaux pourchassés ne manœuvrent pas comme une troupe de choreutes.

Cet art si précis et si délicat de la composition ne tarda pas à s'altérer. On en a la preuve dans la Monodie suivante.

1. *Ion*, 106 sqq.
2. *Ibid.*, 1197. — Il est à croire que ces oiseaux n'apparaissaient pas plus sur le théâtre que le chien du *Faust* de Goethe.
3. *Ibid.*, 154-5.

Oreste : 960 — 1012.

AA'. — B. Γ. Δ. E. Z[1].

On a annoncé à Électre que l'assemblée du peuple d'Argos l'a condamnée, elle et son frère, à mourir. Elle baisse un instant la tête[2], accablée, puis commence à chanter une couple de strophes, suivies d'Anaboles. Quelle est la raison d'une telle disposition? Y a-t-il un changement notable dans le développement des pensées contenues dans la seconde partie, si on les compare à celles de la première? Tout ce que l'on peut dire, c'est que dans les strophes Électre se lamente sur elle-même, tandis que dans ce qui suit, elle déplore les malheurs de ses ancêtres. Cette fin est donc une sorte de résumé de toute l'histoire des Pélopides, récit lyrique comparable, en un sens, à celui de l'esclave phrygien.

Il resterait encore à montrer pourquoi la Monodie est antistrophique dans sa moitié initiale. Le mètre qui prédomine, le grand nombre de mots répétés[3], tout semble indiquer qu'Euripide a cherché à favoriser le jeu de son protagoniste plutôt qu'à soigner l'expression des pensées qu'il lui faisait chanter. La juxtaposition des deux formes n'est certainement pas légitimée. Nous savons que l'*Oreste* a été écrit à une époque de trouble. Peut-être Euripide a-t-il été forcé de travailler un peu vite. La première moitié de son œuvre est admirable[4]; la seconde, médiocre[5]. On pourrait trouver d'autres indices propres à confirmer cette hypothèse[6].

1. AA' : 960-70 = 971-81 : iambo-trochées. — B : 982-7 ; Γ : 988-94 ; Δ : 995-1000 ; E : 1001-4 : iambo-trochées. Cf. R. et W., p. 320 sq. — Z : 1005-12 : système dactylique ; finale iambique : Weil, Nauck. On aurait des trochées si l'on écrivait : πολυπόνοις δόμων ἀνάγκαις. Cf. R. et W., p. 121. — Zambaldi étudie la seconde partie de cette Monodie, p. 647 sq. — Cf. Fritzsche, *De Monodiis Euripideis*, Rostock, 1842, p. 43 sqq.

2. Cf. 957 sq.

3. V. 968 : ἔλεος ἔλεος. — 971 : βέβακε γὰρ βέβακεν. — 979 : ἕτερα δ' ἕτερος. — 986 : ἔτεκεν ἔτεκε. — 999 : ὀλοὸν ὀλοόν. — 1007 : θανάτους θανάτων. — 1009 : δολίας δολίοισι.

4. *Oreste*, 1-1097.

5. *Ibid.*, 1098-1693 ; c'est surtout dans cette seconde partie que l'intérêt languit, après un revirement imprévu de l'action.

6. Weil propose cependant une autre explication. Il voit dans 960-81 un Stasimon, et dans 982 sqq. la Monodie. Lire, dans la *Revue de Philologie*, juillet 1894, ses *Observations sur des textes d'Euripide et d'Eschyle*, p. 208 et 209.

III

GENRE ASTROPHIQUE.

Les Solos qui précèdent ont, en tout ou en partie, une forme qui répugne à leur véritable nature. Les acteurs durent assez longtemps chanter des périodes lyriques équilibrées. Ils subissaient la tyrannie de l'orchestre, mais ils s'en affranchirent peu à peu. Une forme nouvelle fut créée, qui, se développant avec lenteur, arriva, dans les Monodies écrites vers 420, à son plein épanouissement. A cette époque, Euripide, en effet, les composa le plus souvent en délaissant toute régularité antistrophique.

J'ai expliqué plus haut le caractère de sa poésie chorale. Là n'est point sa supériorité. Il réussissait surtout dans les détails. Les vues d'ensemble paraissent lui déplaire, peut-être à cause de leur généralité toujours un peu vague. Au contraire, il a particulièrement travaillé ses Duos scéniques, et je ne sais rien de plus parfait que celui de l'*Hélène*.

Or, quel est le sujet des Solos qui suivent? Euripide met en scène la douleur humaine, douleur physique ou morale; d'un côté, les cris d'un estropié ou d'un mourant, les contractions nerveuses de l'organisme, l'affolement du cerveau dans une crise qui lui ôte toute pensée suivie; de l'autre, les gémissements, les lamentations, les reprises irrégulières de la plainte, avec ses élancements aigus, et les sanglots qui la coupent brusquement. Il était impossible que de pareils thèmes fussent traités dans une forme symétrique.

Mais l'imitation toujours plus exacte des poètes dithyrambiques devait finir par entraîner notre poète sur une pente dangereuse. Dans les premiers temps, on ne s'était servi de la musique que pour aider la poésie, en lui donnant plus de force. Cette alliance devait être fatale à l'un des deux arts. Ce fut la musique qui l'emporta: du second rang, elle passa vite au premier, et la poésie déchue servit de canevas à la mélodie.

1. MONODIES ÉPIRRHÉMATIQUES.

Elles sont au nombre de deux. La première a été composée vers 425. Comme celle du *Prométhée,* elle a un antépirrhème.

HÉCUBE : 1056 — 1108 [1].

A : Polymestor. α : Chœur. B : Polymestor. β : Chœur.

Hécube et les autres captives troyennes ont tué les deux enfants de Polymestor et lui ont crevé les yeux. L'infortuné sort de la tente de ses ennemies; il ne sait où il va. Tout son monologue lyrique est plein d'interrogations, d'exclamations, de cris de rage. Il voudrait saisir une de ces femmes qui se sont vengées de lui. Sa fureur épouvantable est celle d'une bête féroce prise au piège. Il va jusqu'à se demander où il pourrait aller pour se gorger de la chair et des os de celles qui l'ont si cruellement maltraité. Son langage, qui n'a plus rien d'humain, pourrait faire sourire. Euripide a senti le danger. Il suppose que le malheureux se ravise tout à coup. Il est père, il songe à ses enfants, que les Troyennes ont égorgés; il voudrait soustraire leurs cadavres à toute insulte; il essaie donc de revenir au fond du théâtre.

Pendant ce mouvement de recul fait à tâtons, l'aveugle se tait un instant. Le coryphée se hâte de remarquer que le châtiment du misérable est proportionné à son horrible crime, puisqu'il a tué l'hôte que Priam lui avait confié. Quand Polymestor, après cette pause, a repris des forces pour continuer sa bruyante Monodie, il appelle au secours les Thraces, les Achéens, les Atrides. Il voudrait s'élancer dans les airs, ou se précipiter dans l'Hadès, tant ses souffrances le mettent hors de lui. Les deux trimètres antépirrhématiques qui suivent se rap-

1. Texte de Nauck A. : 1056-1084 : rhytme général, le dochmiaque; nombreux éléments anapestiques, cf. 1065, 6, 70, 1, 2, 6, 7, 1082. Le vers 1081 est un tétramètre crétique, et 1079, 1083 sont iambiques. Le 1078 est corrompu. Voir les corrections des éditeurs. — B : 1088-1106 : le rythme général ne change pas, mais les anapestes ont disparu, sauf dans 1102. Les côla 1089, 1100 et 1101 sont crétiques. Les éléments 1094, 5, 6 sont iambiques; au contraire 1099 est trochaïque, tandis que dans 1091 et 1097 on paraît avoir des logaédiques. Cf. R. et W., p. 797 sqq. — α et β : distiques iambiques. Naturellement, il faut retrancher 1087.

portent à ce qui précède. Le coryphée, aussi peu ému que les spec tateurs eux-mêmes, dit qu'il est pardonnable de vouloir se suicider, quand dans l'excès de la douleur, on n'est plus maître de soi. Ce distique n'est mis là que pour répondre à l'autre. Tous les deux pourraient être supprimés.

Vient une Monodie qui est, sans contredit, l'une des plus curieuses du théâtre grec.

ORESTE : 1369 — 1502.

A : Phrygien.	α : Chœur.	B : Phrygien.	β : Chœur.
Γ —	γ —	Δ —	δ —
E —	ε —	Z[1] —	

La pièce contient déjà un récit de messager, et ces Anaboles sont destinées à en épargner un second : la tradition théâtrale est ouvertement violée, puisque le guet-apens dans lequel Oreste et Pylade ont essayé de tuer Hélène, au lieu d'être raconté, sert de prétexte à une longue Monodie.

1. Texte de Weil. — Je ne sais si la métrique de cette Monodie n'est pas plus intéressante à étudier que les pensées qu'elle contient. Le mètre général est l'iambo-trochaïque, mais les métaboles sont nombreuses, et quelques-unes extrêmement adroites. — La description de la fuite de l'eunuque dans A : 1369-1379, est trochaïque, mais quand il veut s'envoler dans les airs, l'ardeur de son vœu lui fait employer le rythme dochmiaque et péonique. Il revient aux trochées et aux iambes dans les deux éléments de la fin. — B : 1381-1392 : Lamentations sur la ruine de Troie : rythme prédominant, le dochmiaque. — Γ : 1395-1424 : Arrivée d'Oreste et de Pylade : iambo-trochées, mais Pylade est le fils de Strophios ; c'est un fourbe comme Ulysse ; il est usé, adroit, agile : mètre rapide, alerte, glissant : anapestes : 1403-1406. Les deux Grecs s'approchent d'Hélène : iambes : 1407-1415. Anxiété des esclaves : tétrapodie iambique de 12 brèves. Ils courent çà et là inquiets et ne sachant ce qui va arriver : éléments dochmiaques et péoniques : 1417-1424. — Δ : 1426-1452 : Pendant ce temps, l'eunuque phrygien éventait sa maîtresse ; mouvement cadencé et gracieux de l'éventail de plumes : anapestes : 1426-1430. Hélène roule légèrement un fuseau entre ses doigts et s'occupe à quelque ouvrage de femme : dactyles, trochées, anapestes. (Le vers 1436 est un dimètre dochmiaque). Discours d'Oreste : péons : 1437-1443. Il emmène sa victime, et Pylade disperse les esclaves : iambes et finale dochmiaque : 1444-1452. — E : 1454-1471 : Scène de meurtre, lutte, confusion, désespoir et cris de la victime qui s'échappe un instant ; on la rattrape, on va enfin l'égorger. Tous les mètres se mêlent les uns aux autres, comme l'action décrite : anapestes, iambes, trochées, péons, dochmii. — Z : 1473-1502 : Essai de résistance des esclaves, qui ne tiennent pas en face de l'épée des deux guerriers : rythme iambo-trochaïque, mais la description de leur fuite est naturellement anapestique : 1484-1488.

Elle est composée de six parties, séparées par un trimètre du chef du chœur. On a eu raison de rétablir la symétrie des épirrhèmes où elle était rompue.

Les anciens avaient remarqué que la fin de l'*Oreste* tournait au comique[1]. Plusieurs parties de ce Solo devaient faire rire les spectateurs. Cet eunuque vient, à la vue du glaive des deux Grecs, de ressentir une frayeur très peu héroïque. Il fait sur la scène une piteuse figure; il a pris la fuite et s'en vante; mais il ne se croit pas encore en sûreté, et il se demande où il pourrait se réfugier. Fidèle à la coutume des personnages d'Euripide, il voudrait s'envoler dans les plaines de l'air, sur la mer, n'importe où, pour échapper à Oreste et à son compagnon[2].

Sur une question du coryphée, qui lui demande ce qui peut ainsi l'épouvanter, question qui n'a d'utilité que pour amener ce qui suit, le Phrygien se répand en lamentations sur Troie, qu'ont perdue la beauté d'Hélène et l'enlèvement de Ganymède.

Le chœur précise sa demande. Ce ne sont pas des chants de douleur qu'il veut entendre, mais le récit de ce qui s'est passé dans le palais. L'esclave, mis sur la bonne voie, dit ce qu'il a vu. Sa narration lyrique, d'après un procédé moderne fort connu, est coupée habilement par des interruptions, toutes les fois que les spectateurs en suspens avaient hâte de savoir ce qui allait suivre.

Oreste et Pylade sont entrés dans le palais; ils s'approchent d'Hélène; les esclaves se demandent avec inquiétude si les deux étrangers ne méditent pas quelque ruse. — Le chœur glisse vite son interrogation: « Mais toi, Phrygien, où étais-tu? Avais-tu déjà pris la fuite[3]? » — Le frère d'Électre entraîne Hélène à l'écart; Pylade éloigne les serviteurs. — « Qu'arriva-t-il alors? » demande le coryphée plein d'an-

1. Voir l'*Argument*.

2. *Oreste*, 1375 sqq. Ce souhait est formulé à chaque instant, soit par les choreutes, soit surtout par les acteurs d'Euripide. Ils voudraient s'envoler dans les airs, ou pénétrer dans les profondeurs de la terre, pour échapper à un danger, à un châtiment qui les menace, ou pour revoir un pays qui leur est cher. Cf. *Andromaque*, 862; *Hippolyte*, 732; *Hécube*, 1100; *Ion*, 796 et 1238; *Suppliantes*, 620; *Hélène*, 1478; *Iphigénie en Tauride*, 1137; *Phéniciennes*, 163; *Oreste*, 982. (Comparer dans Sophocle, *Ajax*, 693, et *Antigone*, 1307, où l'expression est seulement métaphorique.) Euripide a même réalisé une fois ce vœu, à la fin de sa *Médée*, où l'on voit son héroïne s'envoler sur un char, traîné par des dragons ailés.

3. *Oreste*, 1425.

goisse[1]. — Oreste, après avoir poursuivi sa victime, la saisit par les cheveux; il lui incline de force le cou sur l'épaule; il tire son glaive... — C'est le moment ou jamais d'interrompre. L'orchestre n'y manque pas : « Que faisaient donc les eunuques, dit-il, où étaient-ils? Pourquoi ne portaient-ils pas secours à la reine[2]? » — Suit la réponse finale du Phrygien que termine le récit de la disparition merveilleuse de la fille de Léda.

Un tel artifice piquait l'attention du public. La narration étant fort longue, il n'était pas superflu. Nous serions en droit de le trouver condamnable, si certains romanciers n'avaient pas encore la précaution de tenir en haleine la curiosité de leurs lecteurs, en coupant leur récit aux endroits les plus émouvants. La presse n'existait pas à Athènes en 408, mais la foule ne différait guère de celle d'aujourd'hui.

On pourrait faire d'autres remarques sur ce morceau lyrique. Je me contenterai de noter le soin avec lequel Euripide insiste sur les mœurs asiatiques de son esclave. Le chœur, au moment où le Phrygien entre en scène, indique déjà sa nationalité. Il est bien entendu que ce n'est pas un Grec qui chante. On le répète à satiété. Il n'y a pas de doute que le mode employé ne fût asiatique : c'était le phrygien ou l'hypophrygien.

2. MONODIES SANS ÉPIRRHÈMES.

Les trimètres intercalés entre les différentes parties des Solos n'avaient presque aucune influence sur la marche générale des idées. Leur utilité, tout extérieure, consistait surtout, ai-je dit, à laisser à l'acteur quelques mesures de repos. Aussi les a-t-on supprimés dans des pièces de dates diverses. Les deux formes de Monodies, celles que coupent des épirrhèmes et celles qui n'en ont pas, furent employées concurremment. Est-ce à dire que ces dernières se chantaient d'un seul trait? Cela n'est pas admissible. Les théâtres anciens, plus vastes que les nôtres et à ciel ouvert, devaient exiger des acteurs des efforts très pénibles. Il faut donc supposer que ces Monodies, écrites dans

1. *Oreste*, 1453.
2. *Ibid.*, 1472.

nos éditions sans aucune coupe, étaient en réalité chantées à la scène avec des repos. Je m'efforcerai de les retrouver. On peut croire que pendant les temps de silence l'instrumentiste continuait de jouer.

HIPPOLYTE : 1347 — 1388[1].

Thésée et Artémis sont en scène. Le chef du chœur annonce l'arrivée d'Hippolyte. Le malheureux s'avance soutenu par ses serviteurs, auxquels il ordonne de marcher en mesure. Son corps n'est plus qu'une plaie, et le moindre faux mouvement lui arrache des cris. La première moitié de sa Monodie est anapestique. Il est inutile de remarquer que ces systèmes sont légitimes, puisqu'ils accompagnent la marche du protagoniste.

Arrivé au milieu du λογεῖον, Hippolyte se tait un instant. Le poète aurait pu intercaler ici un monomètre ou un distique du coryphée, comme dans le Solo de Polymestor. C'est à nous de le sous-entendre, pour ainsi dire. Bientôt l'infortuné sent redoubler ses douleurs. Il reprend son chant, en ayant soin de changer de rythme : les éléments dochmiaques, bacchiaques, iambiques, logaédiques se suivent en désordre, pour exprimer le trouble où le jettent ses souffrances. L'*Hippolyte* appartient à une époque où la métrique est encore d'une merveilleuse précision.

HÉCUBE : 59 — 97[2].

Dans une sorte de prélude à la description des craintes dont son âme est assaillie, Hécube exhorte d'abord ses compagnes à conduire et à guider ses pas[3]. — Suit un silence, après lequel elle dit qu'un songe l'inquiète : la vie de Polydore et de Polyxène lui paraît menacée. Elle supplie les dieux de lui conserver au moins son fils, son dernier

1. Texte de H. Weil. — 1347-1369 : anapestes ordinaires, cependant 1361, 2 sont des tétrapodies dactyliques. Dans la seconde partie : 1370-1388, les anapestes dominent encore, mais 1372 et 1384 sont des monomètres dochmiaques, et 1387 un dimètre du même rythme. 1380 : bacchiaque. 1379, 1382, 1388 : côla iambiques. 1381 et 85 sont logaédiques. Cf. R. et W., p. 165 sqq., en tenant compte des différences de texte.

2. Texte de H. Weil. Cette Monodie est écrite en systèmes anapestiques, mais les vers 74, 5, 90, 91 sont des hexamètres dactyliques. Sur les hexamètres dans les Monodies, voir *supra*, p. 266. — Lucien, dans son περὶ ὀρχήσεως, 27, fait peut-être allusion à ce morceau.

3. *Hécube*, 59-67.

espoir[1]. Cependant elle ne peut s'empêcher de conclure qu'il va lui arriver quelque malheur :

Ἔσται τι νέον,
ἥξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς[2].

C'est qu'elle a réfléchi, après sa prière, sur la nature des appréhensions qui la font frissonner. Dans d'autres Monodies, ces anapestes auraient pu être précédés par un épirrhème, mais le chœur, en cet instant, n'est pas encore arrivé dans l'orchestre.

Ion : 859 — 922[3].

Il est impossible de trouver ici avec Nauck une proôde, une couple de strophes et une épode (A. BB'. Γ.). J'ai déjà remarqué que des vers identiques sont souvent disséminés dans les parties lyriques des tragédies d'Euripide, sans que l'on soit en droit de conclure que ces parties elles-mêmes soient antistrophiques.

Ce Chant débute par une sorte de monologue où Créuse, comme un personnage moderne, analyse la douleur dont déborde son âme. Tout son mal vient d'Apollon. Après de longues hésitations, elle se décide à raconter le viol dont elle a été victime.

La description qu'elle en fait est très colorée. Point de détails inutiles, une précision lumineuse ; l'effet est saisissant : « Tu es venu à moi, dit-elle, dans le rayonnement de ta chevelure d'or, fils de Latone, lorsque je cueillais, pour en remplir les plis de ma robe et en parer ma beauté, une brillante moisson de fleurs[4]. Tu me saisis par

1. *Hécube*, 68-82.
2. *Ibid.*, 83-4.
3. Mélange d'anapestes lyriques et de systèmes anapestiques ordinaires. 889 et 900 sont des tétrapodies iambiques dont tous les temps marqués sont dissous. 895,6, 908 et 909 : πρὸς χρυσέους θάκους, sont des monomètres dochmiaques. 905 est corrompu. Cf. R. et W., p. 167.
4. *Ion*, 888 sqq. : . . . . εὖτ' εἰς κόλπους
κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον
ἀνθίζειν χρυσανταυγῆ.
Cf. le récit que fait Hélène de son enlèvement par Hermès :
ὅς με χλοερὰ δρεπομέναν ἔσω πέπλων
ῥόδεα πέταλα. . . . .
. . . . . ἀναρπάσας δι' αἰθέρος...
Hélène, Parodos, 244-6.

mes blanches mains, et tandis que j'appelais à grands cris ma mère, tu m'entraînas au fond d'un antre, où tu me fis violence, dieu sans pudeur, possédé de la fureur de Cypris[1]. »

Puis, elle raconte les suites du viol, la naissance clandestine de son enfant, son abandon dans la grotte même où il fut engendré. Des oiseaux de proie l'auront mis en pièces, et cependant Apollon continue à chanter des Péans.

Voilà les deux parties capitales de la Monodie. Le reste n'est qu'une longue malédiction du dieu qui a perdu l'infortunée.

Troyennes : 98 — 152[2].

Ce nouveau Solo d'Hécube est divisé en quatre parties, que l'acteur devait séparer les unes des autres, par des pauses beaucoup plus longues que celles des parémiaques ou des monomètres anapestiques contenus dans le texte.

Au commencement, Hécube, couchée sur la scène, s'exhorte elle-même à la résignation. Troie a succombé; il faut céder au courant de la fortune[3]. — Mais par une transition logique, l'idée du malheur où se trouve la vieille reine lui rappelle le bonheur qu'elle a perdu[4], et elle décrit d'une façon assez singulière, l'impression que font sur elle les calamités présentes[5], — qui sont causées par l'expédition victorieuse des Grecs contre son pays. L'arrivée de la flotte ennemie est peinte en quelques traits pris sur le vif : Hélène a été la cause de tous ces maux[6]. — Hécube finit par un retour sur elle-même et sur son esclavage. Sa voix n'est plus maintenant qu'un cri d'oiseau plaintif qui appelle ses petits (c'est-à-dire le chœur des Troyennes), et ce n'est

1. Traduction de G. Hinstin.
2. 98-104 : un système anapestique. — 105-121 : deux systèmes anapestiques. Le premier est très court : trois dimètres et un parémiaque. — 121-137 : anapestes thrénétiques. Le texte de Nauck est fautif en plusieurs endroits, en particulier aux vers 123, 4 et 136. Voir l'édition de Kirchhoff et ses corrections. — 138-152 : anapestes ordinaires. Le vers 148 est à corriger. — Voir les remarques de R. et W. sur cette Monodie. Malgré leur opinion, elle ne contient que des anapestes.
3. *Troyennes*, 98-104.
4. *Ibid.*, 105-121.
5. Cf. 116 sqq. Patin a beau dire qu'elle est dans les convulsions du désespoir (*Eurip.*, I, p. 344), ces mouvements d'Hécube qui se roule par terre nous paraissent étranges.
6. *Troyennes*, 122-137.

pas ainsi qu'elle donnait à Ilion le signal de la danse, quand elle s'appuyait sur le sceptre de Priam[1].

Ce qu'il importe de remarquer, c'est que la troisième Anabole est écrite en anapestes lyriques. Cela est certain, malgré les altérations du texte. Le reste est formé de systèmes ordinaires. Les anapestes thrénétiques sont amenés par l'émotion qui étreint l'âme d'Hécube, quand elle parle de l'approche des vaisseaux achéens. Cette partie est beaucoup plus éclatante que les trois autres. La vieille reine a conservé dans sa déchéance un souvenir inoubliable du jour où les Grecs abordèrent dans les anses du rivage troyen, au milieu du chant des flûtes et des syrinx. Ce fut le commencement de tous ses malheurs.

PHÉNICIENNES : 301 — 354[2].

Ce morceau est écrit en un rythme assez varié, où dominent les dochmiaques mélangés d'iambes. Il est trop long pour avoir été chanté d'un seul trait.

Dans la première partie, Jocaste aperçoit Polynice. Le fils se jette dans les bras de sa mère, et les longues boucles de sa chevelure noire couvrent un instant le cou maternel[3]. — Ce premier transport fait place à la réflexion. Jocaste remarque que son fils lui est rendu contre toute attente; aussi elle ne sait comment exprimer la joie qui l'accable[4]. — Suit, par une opposition naturelle, la description de la douleur qu'elle ressentit quand il quitta, après en avoir été exilé, la maison paternelle[5]. — Alors qu'Œdipe, ayant appris la querelle de ses deux fils, les maudissait et voulait se tuer; depuis, il vit à l'écart, privé de

1. *Troyennes*, 138-152.

2. 301-309 : éléments dochmiaques et iambiques. Le vers 303 est fortement corrompu. Les iambes commencent à 305, mais on devrait finir par un dimètre dochmiaque 309, si le texte n'était pas en souffrance. — 310-326 : les éléments dochmiaques se trouvent aux vers 318, 319, 322-326. Dans 324, ajouter ὦ devant τέκνον. Tout le reste est iambique et trochaïque. — 327-336 : les éléments iambiques sont 327, 331, 2, 3, 4. Seul le vers 330 forme un dimètre anapestique. Tout ce qui reste est dochmiaque. — 337-354. Supprimer καί avec Hermann dans 337. On a des iambes jusqu'à 343, et des éléments dochmiaques, le plus souvent des dimètres, jusqu'à 349. Puis vient un vers logaédique, que suivent trois κῶλα dactyliques. Finale dochmiaque. Comparer Schmidt, *Monodien und Wechselgesänge*, DVI sqq.

3. *Phéniciennes*, 301-309.

4. *Ibid.*, 310-317.

5. *Ibid.*, 318-326.

la lumière du soleil[1]. — Puisque Polynice est revenu, Jocaste veut quitter tous ces sujets de larmes; elle s'adresse directement à lui; mais elle a appris qu'il était marié avec une étrangère, et elle n'a pu, comme il lui seyait, allumer pour lui la torche nuptiale[2]. Ainsi, bien qu'elle veuille se livrer à la joie, l'infortunée ne peut s'empêcher de finir par un regret. Sa plainte involontaire convient au ton général des *Phéniciennes*.

Les quatre pauses auraient pu être remplies par des épirrhèmes du coryphée ou de Polynice. Ce dernier reste silencieux pendant tout le chant si passionné de Jocaste, ce qui n'est pas naturel, et le chef du chœur ne fait que résumer l'impression de tous, en remarquant combien est fort l'amour des mères pour les enfants qu'elles ont conçus dans la douleur.

Cette Monodie, malgré la date des *Phéniciennes*, est encore fort belle. Euripide excellait dans la peinture des sentiments qui excitent la pitié. C'est le poète des amours contrariées et douloureuses. Ses vers se déroulent clairs et rapides comme un fleuve transparent; on jouit de leur éclat; on se laisse emporter par leur douce violence. Cette femme qui accourt, malgré son grand âge, au-devant de son fils si longtemps absent, qui veut se réjouir en l'embrassant, et qui, malgré elle, retombe dans sa lourde tristesse, c'est un thème qui devait séduire le plus pathétique des tragiques grecs. Les modernes ont le droit de s'en féliciter. Ces passages de son œuvre ne demandent aucune étude pour être compris, puisqu'il y suit pas à pas la nature, dans la simplicité de ses amertumes et de ses mélancolies.

Il lui arrive pourtant de s'en écarter. Euripide a en effet, surtout dans la dernière période de sa vie, mélangé le bon au médiocre, et même au mauvais, dans une confusion déconcertante. Le second Solo de la même tragédie en est une preuve.

PHÉNICIENNES : 1485 — 1529[3].

La disposition indiquée par Nauck, d'après G. Hermann, est à rejeter. Un morceau lyrique ne peut pas contenir des strophes dissé-

1. *Phéniciennes*, 327-336.
2. *Ibid.*, 337-354.
3. Texte de R. et W., p. 121 sqq. — 1485-1492 : période mésodique : une pentapodie dactylique entre deux octapodies dactylique et anapestique et deux hexapodies dacty-

minées au milieu d'Anaboles. Il est entièrement antistrophique, ou ne l'est pas du tout. Sinon, le commencement ou la fin est formée de parties qui se font équilibre. Or, dans la construction de G. Hermann, les strophes et systèmes sont mélangés sans aucune symétrie. La loi d'après laquelle les personnages doivent se répondre est violée. Enfin, on ne peut admettre qu'une Monodie puisse se confondre avec un Chant alterné. La tragédie, même à une époque voisine de sa décadence, est un poème composite, dont les divisions sont très nettes. Celles-ci, bien que subordonnées aux règles de l'harmonie générale, ont une existence personnelle. Un Stasimon forme un tout qui a son indépendance et sa vie particulière. Il ne peut être confondu avec un Commos. Il en est de même des autres parties lyriques.

Les dactyles paraissent avoir été employés par Euripide quand il voulait faire briller la virtuosité de ses acteurs. C'est ainsi que l'on pourrait expliquer la faiblesse constante des chants écrits en ce rythme. Cette Monodie est détestable.

On vient d'apporter sur la scène les cadavres des frères et de la mère d'Antigone. Ils sont étendus à terre. Croirait-on qu'à ce lamentable spectacle la jeune fille conserve assez de coquetterie pour parler de ses joues délicates qu'ombragent ses cheveux bouclés, et qu'elle ait encore assez de présence d'esprit pour s'excuser auprès du public d'être sortie du palais sans voile et les yeux rougis de larmes? Que dire aussi des vers où elle se demande quel est l'oiseau perché au milieu des branches élevées d'un chêne ou d'un sapin, qui accompagnera ses lamentations de ses cris plaintifs[1]? L'allusion possible à l'instrumentiste, dont les trilles ressemblaient peut-être dans ce passage à un gazouillement de rossignol, ferait difficilement pardonner aux modernes, qui ne peuvent plus en entendre une note, cette affectation et ce mauvais goût. C'est ici que la perte de la musique fait un tort extrême à Euripide. A ne considérer que les paroles, elles sont ridicules. Il n'est d'ailleurs pas défendu d'espérer que le public ne

liques. — 1493-97, 1498-1506 : une hexapodie dactylique, que suivent des tétrapodies du même rythme. Parmi elles sont intercalées trois dipodies, dont les deux premières ont un procéleusmatique au premier pied. — 1508-1529 : le rythme s'altère, puisqu'il est mélangé d'éléments dochmiaques, crétiques et iambiques. Beaucoup de dactyles syncopés. Pour le détail, se reporter à la scansion des métriciens précités.

1. Voir les éditions de Klotz-Wecklein et de Kinkel. Tout le monde est à peu près d'accord sur les vers 1515, 6, 7.

les entendait guère, grâce à la rapidité du chant de l'artiste, nécessitée par la multiplicité des brèves. On saisissait bien çà et là quelques syllabes sonores, de jolies fioritures, mais le sens exact passait inaperçu. Les Athéniens ne comprenaient pas plus le texte véritable de cette Monodie que nous ne comprenons nous-mêmes dans tout son détail le libretto d'un opéra de Donizetti.

Le Solo paraît être divisé en quatre parties. Dans la première[1], Antigone parle d'elle; dans la seconde[2], de son frère Polynice, qui a un plus beau rôle qu'Étéocle; dans la troisième[3], elle revient sur elle-même; elle s'excite à verser des larmes sur ces trois morts qu'ont perdus les Érinnyes, car, dit-elle en finissant[4], personne n'est plus malheureux qu'elle et que son père Œdipe. Elle ne sait comment pleurer un si grand deuil. C'est pourquoi dans le Chant alterné qui suit[5], elle appelle le vieillard hors du palais pour qu'il se lamente avec elle.

La dernière Monodie d'Euripide est contenue dans l'*Iphigénie à Aulis*, tragédie qui fut jouée avec les *Bacchantes* après sa mort.

Iphigénie a Aulis : 1279 — 1335.

La fille d'Agamemnon est perdue. Son père vient de le lui déclarer : il ne peut rien faire contre le destin. Elle va mourir. Sa mère prélude au thrène funèbre par quelques anapestes, que suit le long Chant de la jeune vierge. Ce mélange assez confus d'éléments iambo-trochaïques, dactyliques et anapestiques se divise en plusieurs parties.

Iphigénie commence par gémir sur son sort : elle ne verra plus la lumière du soleil.

Le rythme change[6]: le poète fait apparaître devant nos yeux les forêts neigeuses de la Phrygie et le mont Ida. On prévoit aussitôt qu'il ne nous emmène pas si loin sans un dessein caché : en effet, il

1. *Phéniciennes*, 1485-92.
2. *Ibid.*, 1493-97.
3. *Ibid.*, 1498-1507.
4. *Ibid.*, 1508-1527.
5. *Ibid.*, 1530-1581. *Supra*, p. 254 sq.
6. *Iphigénie à Aulis*, 1284.

veut nous parler de Pàris, berger de ces montagnes, qui, selon lui, est l'auteur primordial du prochain sacrifice de la jeune fille.

Lancé dans les souvenirs mythologiques, Euripide s'arrête toujours difficilement. Le jugement des trois déesses lui fournissait un développement commode; il n'a garde de l'oublier. Ses lecteurs lui en auraient volontiers fait grâce.

Dans les vers suivants[1], il revient au sujet. Iphigénie déplore son sort, mais comme si elle craignait de nous attendrir, elle se perd de nouveau dans une digression. Les Grecs, la flotte, l'Euripe, Aulis et les vents contraires lui inspirent quelques malédictions emphatiques et sonores, mais elle s'épuise et semble perdre haleine. Elle paraît même ne pas expliquer avec une clarté bien lumineuse toutes les directions que peuvent prendre les souffles des vents que Zeus envoie sur la vie humaine. Elle doit se sentir fatiguée, et l'on prévoit qu'elle n'ira pas loin.

Sa conclusion est meilleure[2] : les hommes, êtres éphémères, sont voués par la fatalité à un destin misérable, et les Grecs ont été perdus par la fille de Tyndare. Encore ne nous dit-on rien sur les sentiments du personnage qui chante. Nous aimerions assez à savoir dans quelle disposition d'esprit il marche à la mort.

Quelques-unes de ses plaintes, en effet, sont inquiétantes. Iphigénie nous parle un instant de l'impiété d'Agamemnon, du crime impie qu'il va commettre :

Φονεύομαι διόλλυμαι
σφαγαῖσιν ἀνοσίοισιν ἀνοσίου πατρός[3].

Nous ne reconnaissons plus la douce jeune fille, pleine d'une soumission douloureuse, qui suppliait tout à l'heure son père de lui donner un regard et un baiser, pour qu'elle emportât au moins ce souvenir de lui dans la mort[4]. Dirons-nous que ce beau passage est en trimètres, tandis qu'Iphigénie est emportée ici par l'élan facile des

1. *Iphigénie à Aulis*, 1312 sqq.
2. *Ibid.*, 1330 sqq.
3. *Ibid.*, 1317 sq.
4. *Ibid.*, 1238 sq.

Anaboles? L'excuse serait bien faible, et cet exemple montre nettement combien dans Euripide les iambes sont parfois supérieurs aux parties chantées.

Cette Monodie est bien médiocre. Le poète a pris la place de son personnage; il s'est glissé sous le masque et le manteau de l'acteur. Il divague et il disserte, oubliant que la victime des Grecs ne peut songer aux roses et aux jacinthes de l'Ida[1]. Il a beau précipiter ses dactyles, le détail est hors de mise, et nous sommes presque heureux, en entendant un tel bavardage, de savoir qu'Iphigénie n'a plus longtemps à vivre. Il y a peu d'apparence que ce soit là un artifice de l'auteur pour nous faire accepter plus facilement la mort de son héroïne.

Pour finir, je dirai quelques mots d'une Monodie asymétrique de Sophocle, la seule qu'il ait composée dans ce genre.

Œdipe a Colone : 237 — 253 [2].

Ce Chant d'Antigone met un terme à la merveilleuse progression de la Parodos, qui commence par un thrène à systèmes anapestiques, et continue par un dialogue lyrique, encore asservi aux lois de l'équilibre; la passion croissant toujours, les liens extérieurs se brisent, et l'on arrive enfin au μέλος ἀπολελυμένον.

Antigone, pour conclure, chante un Solo, qui ne pouvait être formé de strophes égales, à moins d'un recul en arrière. Cette strette devait se chanter d'un seul trait. La jeune fille supplie les vieillards de Colone d'avoir pitié de son père; cette ardente prière est emportée par la passion et l'amour de celle qui la fait. Certains détails de style, et surtout la forme libre semblent empruntés à Euripide. Il est heureux pour lui que son rival l'ait imité, quand les constructions ordinaires du lyrisme auraient été insuffisantes.

1. *Iphigénie à Aulis*, 1297 sq.

2. Texte et scansion de H. Gleditsch, *Cantica*, p. 197 sqq., trois périodes : la première est en tétrapodies logaédiques à un ou deux dactyles, la seconde est formée par un système dactylique, la troisième est un mélange d'éléments dactyliques et logaédiques. Comparer R. et W., p. 722.

RÉSUMÉ.

Ainsi, dans le genre antistrophique, le *Prométhée* contient le premier Solo épirrhématique; le dernier se trouve dans les *Suppliantes* d'Euripide, qui ont été écrites vers 420. Les Monodies sans épirrhèmes sont de la même époque: on cessa de s'en servir en 415. La seule qui soit mésodique est de 413.

Entre 420 et 415, on tendit à rejeter toute symétrie. Nous en trouvons bien encore quelques vestiges dans l'*Ion*, dont la date est généralement placée avant 420, et dans l'*Oreste*, qui est de 408; mais dès 428 apparaissent déjà des exemples dans lesquels cette régularité est abandonnée. L'exception ne tarda pas à devenir la règle.

Cette partie lyrique répugnait à tout équilibre extérieur. Qu'elle existât déjà avant les Dithyrambiques, cela est certain. Il n'en est pas moins vrai qu'elle subit leur influence. Longtemps elle resta une sorte de monologue chanté, dans lequel les personnages des drames expliquaient aux spectateurs quels étaient leurs sentiments. Elle était déjà volontiers alloiostrophique, car les analyses psychologiques, de même que les récits des messagers, sont difficilement renfermés dans un moule symétrique. En certains cas, il est vrai, on utilisait encore avec beaucoup d'ingéniosité le contraste qui résultait de la juxtaposition des strophes et des Anaboles [1], mais ces raffinements furent exceptionnels, et tous les sujets ne s'y prêtaient pas.

Peu à peu le Solo perdit son caractère primitif. Les modernes ont particulièrement à regretter ce changement. Il devint un morceau brillant, plein de chatoyants détails que l'on se plaisait à faire miroiter devant les spectateurs. Il demande alors à être lu sans grande attention : sa grâce factice et mièvre ne tient pas devant une étude un peu approfondie.

Les défauts ne firent que s'accroître. Euripide ne s'arrêta pas sur une pente si dangereuse. A la fin de sa vie, il intercala des Monodies dans ses plus belles pièces, sans se soucier beaucoup de ce qu'il y

1. *Ion*, 82-183. *Supra*, p. 279 sqq.

mettait. Ce sont celles qui nous échappent le plus. Si nous les étudions avec un peu de soin, il est incontestable qu'elles font des taches dans les poèmes où elles sont placées. Chantées sur le théâtre d'Athènes par quelque grand virtuose, elles provoquaient les applaudissements.

Était-il possible de céder aux exigences raisonnables des musiciens. et de se réserver une liberté suffisante? La réponse est négative, si l'on considère ces dernières Monodies; les autres, au contraire, nous amènent le plus souvent à une autre conclusion. Il est donc permis de regretter qu'Euripide n'ait pas su conserver un juste équilibre entre les deux arts rivaux, mais nous ne devons formuler nos critiques qu'avec une extrême réserve, et ce n'est pas le texte de nos opéras qui pourrait autoriser notre sévérité.

CONCLUSION.

J'ai suivi pas à pas la direction que prit le lyrisme dans toutes les parties de la tragédie grecque où il eut accès. Cette longue route est pleine de sinuosités capricieuses dans lesquelles on risque à chaque instant de se perdre. Quand, après l'avoir explorée en tous sens, on arrive à l'endroit où elle aboutit et s'efface, il est utile de se rappeler les principales étapes que l'on a faites, pour savoir au juste quelle orientation on a suivie.

Dans les premiers temps, la tragédie était un poème où les chants choraux qui en formaient le principal élément étaient entrecoupés de dialogues scéniques. Il ne nous est parvenu aucune œuvre de ce type. Les *Suppliantes* et les *Perses* s'en rapprochent assez, mais plusieurs modifications ont déjà été apportées à la simplicité primitive : l'une et l'autre pièce nécessitent l'emploi de deux acteurs, et le protagoniste a le droit de chanter, comme les choreutes[1], quand l'iambe, ni le trochée, ni l'anapeste ne peuvent lui suffire. Quinze ans plus tard, les prérogatives de ce personnage ne se sont guère accrues ; mais, plus sûr de lui, il réunit ses forces avec celles de l'orchestre, et l'action dramatique tire de cette alliance les plus grands effets qu'elle ait jamais produits chez aucun peuple.

C'est le temps des vastes constructions lyriques, où la majesté extérieure des contours l'emporte parfois sur l'aménagement intérieur des idées[2]. Quand l'esprit n'est pas moins satisfait que le regard, celui-ci

1. *Suppliantes*, 836-906 : Commos mixte, dans lequel chante le héraut. Cf. chap. IV, p. 185 sq. — *Perses*, 931-1076. Xerxès chante ici comme le chœur qui lui répond. Cf. chap. IV, p. 171 sqq.
2. *Agamemnon*, 1448-1576. *Supra*, p. 147 sqq.

par l'ordonnance du plan, celui-là par la symétrie rationnelle des éléments qui le composent[1], Eschyle est vraiment le plus adroit et en même temps le plus puissant des artistes de l'Hellade. Jamais le génie inventif d'aucun de ses écrivains ne sut allier une pareille audace à une habileté si maîtresse d'elle-même. Les modernes n'ont point connu cet art de la composition. Il est vrai que dans tout ce qui nous a été conservé de l'antiquité classique, on ne trouve qu'un exemple d'une telle perfection : seul il suffirait à la gloire d'un poète.

Le plus ancien des trois tragiques savait donc disposer, du moins dans les dernières années de sa vie, les différentes parties de ses thrènes, de manière à leur donner cette eurythmie savante dont j'ai eu tant de plaisir à retracer les lignes. Là ne se borna pas son mérite. Puisque l'on admet que parmi l'extrême variété des rythmes, il choisit ceux qui devaient le mieux s'adapter au drame[2], et qu'on ne rencontre pour ainsi dire aucune construction régulière chez ses successeurs qu'il n'ait lui-même une ou plusieurs fois employée, ne suis-je pas en droit de lui attribuer, à part quelques exceptions, l'invention de toutes les formes lyriques de la tragédie grecque? Je sais bien que l'ignorance où nous sommes de la période qui le précéda rend toujours très hasardeuse une affirmation de ce genre. Un fait néanmoins me confirme dans cette croyance. Eschyle a toujours donné à la signification de ses formes lyriques une précision dont ceux qui le suivirent ne gardèrent qu'un souvenir affaibli. Leurs similitudes se distinguent chez lui par des nuances délicates[3], teintes légères que le temps fit bientôt disparaître. Elles ne pouvaient guère être aperçues que par celui qui les avait découvertes, puisque Sophocle, malgré son esprit conservateur, ne peut déjà plus les discerner[4].

Ce dernier, cependant, étudia toute la partie technique de son art avec tant de conscience, (si ce mot peut s'employer en parlant de cet heureux et fécond génie), qu'en certains points, dans les Stasima en

1. *Choéphores*, 306-478. *Supra*, p. 187 sqq.
2. C'est, en particulier, l'opinion de M. Decharme. Cf. *Euripide et l'esprit de son théâtre*, p. 476.
3. Cela est surtout remarquable quand il juxtapose deux formes antistrophiques différentes qui conservent chacune leur valeur particulière. J'ai étudié dans l'*Agamemnon*, 1072-1177, un exemple curieux de cette progression. *Supra*, p. 181 sqq.
4. Exception unique, *Antigone*, 801-882. Cf. p. 183 sqq.

particulier, il fut supérieur à son maître. Il sut les composer avec cette souplesse et cette légèreté qui donnent à ses strophes égales une grâce souriante, et je me suis efforcé de montrer que leurs pensées elles-mêmes portaient dans leur contexture les symétriques empreintes de l'enveloppe qui les contenait[1].

Aussi incarne-t-il au jugement des modernes l'idéal de la perfection. Peut-être a-t-on le droit de dire qu'il représente dans le développement de la tragédie un instant que la nature des choses aurait dû rendre éphémère et que sa lucide sagesse prolongea pendant toute sa vie, celui où les forces scéniques furent en parfait équilibre avec les forces du chœur. Rappelons-nous que l'adjonction du troisième acteur, qui coïncida avec l'augmentation du nombre des choreutes, fut le premier et le seul changement qu'il apporta dans le drame.

Les dix-huit personnages que formait leur réunion donnèrent à la vie du poème une intensité qui tranchait avec le lyrisme trop continu d'Eschyle. Ce lyrisme fut diminué. Les chants de l'orchestre furent restreints au Stasimon, où les strophes peu nombreuses firent obstacle à l'élan de la pensée poétique. Leur puissance modératrice rejeta ce flot dans le corps de la tragédie, et celle-ci, grossie de tout ce qu'il lui apportait, sentit ses forces s'accroître, parce qu'elles étaient plus contenues.

Pourtant, le rôle de l'acteur, loin de diminuer, ne cessa de grandir, puisque le chant des thrènes lui fut presque toujours réservé[2]. Là surtout se manifeste l'esprit de Sophocle, fait de cette modération et de ce bon sens qui ne s'obstinent point contre les concessions équitables. Il était juste que la scène chantât, quand grandissaient ses émotions et s'avivaient ses douleurs; il importait aussi au succès de l'écrivain que le talent de ceux qui jouaient ses pièces se déployât dans toute sa puissance et sous toutes ses formes: déclamation des trimètres épisodiques, récitation modulée, chant lyrique, avec toute sa passion et sa flamme. Le débit des tragédies acquérait ainsi une variété habilement nuancée, qui est trop étrangère à la monotonie des nôtres.

1. Chap. III, p. 111 sqq.
2. Tous les Commoi de l'*Ajax* sont déjà chantés par les acteurs, tandis que l'orchestre récite les iambes ou les anapestes.

Le seul danger à éviter, c'était que la personnalité même du protagoniste ne fît tort à celle du chœur. Sophocle ne tomba guère dans ce défaut. Le chant de l'acteur ne força presque jamais le coryphée à rester silencieux[1]. La scène, au contraire, incita souvent l'orchestre à chanter comme elle, ou à participer, grâce à la παρακαταλογή, à la vie et à l'émotion des plaintes thrénétiques.

De même pourtant que toutes les réformes de Sophocle sont déjà contenues en germe dans les œuvres d'Eschyle, de même Sophocle annonce la manière d'Euripide, soit qu'il l'ait imitée, soit qu'il l'ait pressentie. Non seulement il n'est plus guidé, dans le choix et la juxtaposition de ses formes lyriques, par l'esprit clairvoyant de son prédécesseur, mais encore il se permet quelquefois d'affranchir les chants de ses acteurs des liens qui en auraient pu froisser le naturel. Sa dernière tragédie est fort remarquable à cet égard, et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la vigueur d'esprit qui lui permit, aux dernières limites de la vieillesse, d'abandonner sans déchoir les traditions de toute sa vie, ou de la convenance qui légitimait ce tardif abandon.

Euripide est couvert en partie par la modification suprême que son rival apporta au lyrisme de l'*Œdipe à Colone*. Les critiques d'Aristophane lui-même ne portent guère, puisqu'il imita souvent ce qu'il parodiait avec tant de verve. C'étaient jeux de comédie, qui d'ordinaire ne tiraient pas à conséquence; par malheur pour celui que visaient ces railleries, elles eurent un long retentissement dans toute l'antiquité classique. Les bons mots avaient chez les Athéniens la même puissance que de nos jours. On s'est, pour Euripide, insurgé depuis longtemps contre leur tyrannie. Néanmoins, quelque répulsion que l'on ressente envers l'auteur de ces dénigrements systématiques, il est difficile de porter un jugement sur celui qu'il a tant attaqué, parce que l'on est souvent déconcerté par le caractère inconstant de sa curiosité et de son inquiétude.

Je laisserai cependant à certains critiques modernes le soin de le blâmer de n'avoir pas su, ni dans la religion, ni dans la morale,

1. Je ne connais que deux passages où le chœur écoute, sans y prendre part, le Chant alterné des ὑποκριταί. Ils se trouvent dans l'*Électre*, 1232-1287, cf. p. 233 sqq., et dans les *Trachiniennes*, 1005-1043. *Supra*, p. 226 sqq.

conserver les croyances bien équilibrées de la génération précédente, sachant combien la volonté elle-même est impuissante à lutter dans certains esprits contre l'opiniâtreté de la raison[1]. Il est aisé de regretter que la sérénité de Sophocle ne se trouve plus dans Euripide, et que l'harmonie de l'un fasse souvent défaut aux œuvres de l'autre. Il vaut mieux rechercher les raisons de ces changements. Pour moi, j'ai assez de confiance dans le génie d'Euripide pour croire que son infériorité manifeste est une conséquence nécessaire de sa tournure d'esprit.

Ce fut, de tous les auteurs tragiques, celui dont l'intelligence eut le plus de vivacité et d'étendue. Il a touché à tout, non pas avec la curiosité passionnée de l'adolescence, que fascine l'attrayante diversité du monde, mais avec l'attention grave et soucieuse de l'homme mûr, que la souffrance universelle inquiète. Toutes les idées de son siècle se retrouvent dans son œuvre, ce qui la rend si mêlée, si captivante et, pour tout dire, si moderne. Le temps plein de troubles où il a vécu y a laissé sa marque. Sa nature impressionnable réfléchissait chacun des spectacles changeants auxquels il lui a été donné d'assister.

Il n'adopta jamais une de ces règles fixes qui pût servir de base à ses jugements, et lui faire discerner ce qui passe de ce qui reste. Aussi la mode elle-même eut-elle prise sur sa mobilité. C'est la rançon que paient à l'infirmité humaine ceux qui ont l'honneur d'accroître le domaine des idées et d'inventer quelque chose. Si les règles, en effet, sont souvent un obstacle contre le progrès, elles préservent aussi des fautes ceux qui s'y soumettent.

En somme, il eut raison de les transgresser. Ses admirables Duos

1. Lire surtout dans Bergk, *Griech. Literaturgeschichte*, III, p. 580 sqq., le paragraphe sur les opinions religieuses d'Euripide. On est surpris de trouver chez un critique d'une intelligence aussi profonde, un blâme tacite du scepticisme de notre auteur : « Je tiefer einer die Probleme des Menschenlebens, die unerforschlichen Geheimnisse des Glaubens und der göttlichen Dinge überdenkt, desto eher werden Zweifel auftauchen und die Klarheit des Geistes, den Seelenfrieden trüben; aber diese Unruhe, dieses Verzagen darf in den gesunden Dichternatur nicht zur herrschenden Stimmung werden. » L'inquiétude et l'angoisse, qui résultent du désir passionné de connaître, sont aussi légitimes et aussi naturelles que la sereine tranquillité, où l'égoïsme et l'indifférence ont quelquefois leur part. Euripide et Goethe sont des types accomplis de ces deux genres d'esprit. On peut préférer qui l'on veut du poète grec ou du poète allemand, mais il ne faut pas se servir de l'un pour accabler l'autre.

scéniques feront pardonner la faiblesse de quelques-unes de ses Monodies, parce qu'ils portent jusque dans leur dessin rythmique la trace des plus légers frémissements de l'âme humaine. Ceux des modernes qui seraient tentés de regretter, en les étudiant, les formes des anciens jours, n'ont qu'à comparer leur fluide contexture avec la lourde prose de nos psychologues, pour reconnaître qu'Euripide a fait œuvre d'art en les écrivant; ils rajeunissaient la vieillesse de la tragédie, en lui infusant un sang nouveau pris aux sources les plus pures.

Cette imitation seule pouvait prolonger son existence. Après Eschyle et Sophocle, la poésie orchestique avait tout exprimé. Si l'on songe au nombre considérable de leurs pièces, on ne saurait en être surpris. Le champ de la tragédie grecque était immense, parce que les iambes précis des Épisodes pouvaient entrer dans le détail des sentiments les plus compliqués et les plus obscurs; la poésie orchestique, au contraire, ne sortait pas du cercle toujours étroit des idées générales. Les ornements et les fleurs dont on la couvrait ne dissimulaient plus la monotonie de ses lignes. Cette symétrie rigide l'empêchait de se plier à tous les souffles. Il fallut donc que le vers lyrique, comme celui des dialogues, perdît l'harmonie de ses contours, pour gagner de la souplesse et de la légèreté.

Nous ne savons guère quel fut le sort de toutes les innovations d'Euripide. Il est probable que l'art dont il avait fait usage dans ses Chants alternés disparut avant sa mort même, puisqu'on n'en trouve déjà plus de traces dans ses deux dernières pièces. Ainsi la tragédie continua d'employer les chœurs, qui lui devinrent de plus en plus à charge, et les Monodies, véritables solos de nos théâtres lyriques. Ces dernières, cependant, malgré la faveur qu'elles s'étaient conciliée dans l'esprit du public, n'eurent pas assez de force pour faire dévier tout le poème tragique et le transformer en opéra. Les Grecs ne connurent pas cette forme d'art qui nécessite une orchestration si compliquée. Ce fut le trimètre iambique qui, profitant de l'abaissement où était tombée la poésie orchestique, et de la difficulté d'exécution de la Monodie, finit par gagner peu à peu la place que l'une et l'autre perdaient dans le drame. Ce vers continua donc à être déclamé sur les scènes d'Alexandrie et de Rome, non pas seul encore, mais quand,



bien des siècles plus tard, la tragédie renaquit chez nous avec Corneille et Racine à une vie nouvelle et glorieuse, l'alexandrin, qui avait hérité des attributions du trimètre, n'avait plus à disputer la prééminence : il était le maître absolu du théâtre.

Vu et lu, en Sorbonne, le 12 décembre 1894,
par le Doyen de la Faculté des Lettres de Paris,
A. HIMLY.

Vu et permis d'imprimer :
Le vice-recteur de l'Académie de Paris,
GRÉARD.

ERRATA.

Page 8, note 6, fin de la ligne 11, baisser l'*i* d'une ligne et mettre à sa place la virgule de la ligne suivante.

Page 4, ligne 9, rétablir l'*s* qui est tombé au second mot.

Page 7, note 3, au lieu de *Bernadakis*, lire *Bernardakis*.

Page 44, note 2, au lieu de *iambico-dochmiaque*, lire *iambo-dochmiaque*.

Page 57, ligne 12, au lieu de *à son père*, lire *à son frère*.

Page 59, note 3, au lieu de *iambico-trochaïques*, lire *iambo-trochaïques*.

Page 62, note 5, au lieu de *son père*, lire *son frère*.

Page 97, troisième alinéa, au lieu de *en cinq vers*, lire *en six vers*.

Page 176, ligne 21, au lieu de *les cinq parastates*, lire *ces cinq personnages*.

Page 256, ligne 32, redresser le *d* du premier mot.

INDEX GÉNÉRAL

DES

DIFFÉRENTES PARTIES LYRIQUES

DES TRAGÉDIES GRECQUES.

Eschyle.

SUPPLIANTES.

PERSES.

SEPT CONTRE THÈBES.

Prométhée.

Parodos	114 — 192	Chapitre	II,	pages	34 sqq.
		—	III,	—	165.
Stasimon I	397 — 435.	—	III,	—	78.
Stasimon II	526 — 560.	—	III,	—	78.
Monodie	574 — 612.	—	VI,	—	270 sq.
Stasimon III	887 — 906.	—	III,	—	78.
Commos	1040 — 1093.	—	IV,	—	167.

Agamemnon.

Parodos	40 — 257.	Chapitre	II,	pages	26 sq.
Stasimon I	355 — 487.	—	III,	—	78.
Stasimon II	681 — 781.	—	III,	—	78.
Stasimon III	975 — 1034.	—	III,	—	78.
Commos I	1072 — 1177.	—	IV,	—	180 sqq.
Commos II	1448 — 1576.	—	IV,	—	147 sqq.

Choéphores.

Parodos	22 — 83.	Chapitre	II,	page	44.
Commos	306 — 478.	—	IV,	—	187 sqq.
Stasimon I	585 — 651.	—	III,	—	78.
Stasimon II	783 — 837.	—	III,	—	78.
Stasimon III	935 — 972.	—	III,	—	78.

Euménides.

Parodos	143 — 178.	Chapitre	II,	page	44.
Epiparodos	244 — 275.	—	II,	—	67 sq.
Stasimon I	307 — 396.	—	III,	—	79.
Stasimon II	490 — 565.	—	III,	—	79.
Commos	916 — 1020.	—	IV,	—	186 sq.
Chant alterné du chœur	1032 — 1047.	—	I,	—	3.

Sophocle.

Ajax.

Parodos	134 — 200.	Chapitre	II,	pages	27 sq.
Commos I	201 — 262.	—	IV,	—	162 sq.
Commos II	348 — 429.	—	IV,	—	138 sqq.
Stasimon I	596 — 645.	—	III,	—	83.
Stasimon II	693 — 718.	—	III,	—	83.

ANDROMAQUE.

HÉRACLIDES.

HIPPOLYTE.

HÉCUBE.

HÉRACLÈS.

Stasimon II	637 — 700.	Chapitre	III,	page	88.
Chant dialogué du chœur	735 — 761.	—	III.	—	124.
Stasimon III	763 — 814.	—	III.	—	88.
Chant dialogué du chœur	875 — 886.	—	III,	—	125.
Commos I	887 — 921.	—	IV,	—	205 sq.
Chant dialogué du chœur	1026 — 1041.	—	III,	—	125.
Commos II	1042 — 1085.	—	IV.	—	211.
Duo alterné d'acteurs	1178 — 1213.	—	V,	—	240.

Ion.

Monodie	82 — 183.	Chapitre	VI.	pages	279 sqq.
Parodos	184 — 236.	—	II.	—	48-51.
		—	III,	—	165.
Stasimon I	452 — 508.	—	III,	—	88.
Chant alterné du chœur	676 — 724.	—	III,	—	125.
Commos	763 — 798.	—	IV,	—	207 sq.
Monodie	859 — 922.	—	VI,	—	289 sq.
Stasimon II	1048 — 1105.	—	III.	—	88.
Chant alterné d'acteurs	1439 — 1509.	—	V,	—	245 sqq.

Suppliantes.

Parodos	42 — 86.	Chapitre	II.	page	45.
Stasimon I	365 — 380.	—	III,	—	89.
Chant dialogué du chœur	598 — 633.	—	III,	—	125.
Stasimon II	778 — 793.	—	III.	—	89.
Commos I	794 — 836.	—	IV.	—	176.
Stasimon III	955 — 979.	—	III.	—	89.
Monodie	990 — 1030.	—	VI.	—	273.
Commos II	1072 — 1079.	—	IV.	—	204 sq.
Commos III	1114 — 1164.	—	IV.	—	177.

Troyennes.

Monodie	98 — 152.	Chapitre	VI.	pages	290 sq.
Parodos	153 — 229.	—	II.	—	37 sqq.
Duo alterné d'acteurs	239 — 291.	—	V,	—	237 sq.
Monodie	308 — 340.	—	VI,	—	277 sq.
Stasimon I	511 — 567.	—	III,	—	89.
Duo alterné d'acteurs	577 — 606.	—	V,	—	232 sq.
Stasimon II	799 — 859.	—	III.	—	89.
Stasimon III	1060 — 1117.	—	III,	—	89.
Commos I	1216 — 1238.	—	IV,	—	206 sq.
Commos II	1287 — 1332.	—	IV,	—	202.

Électre.

Hélène.

Iphigénie en Tauride.

Phéniciennes.

Oreste.

Stasimon II...................	807 — 843.	Chapitre	III,	page	90.
Monodie......................	960 — 1012.	—	VI,	—	282.
Commos.....................	1246 — 1310.	—	IV,	—	199 sqq.
Strophes se répondant à distance.	1353-65 = 1537-49	—	III,	—	125.
Monodie.....................	1369 — 1502.	—	VI,	—	285 sqq.

Iphigénie a Aulis.

Parodos......................	164 — 302.	Chapitre	II,	page	45.
Stasimon I....................	543 — 589.	—	III,	—	91.
Stasimon II...................	751 — 800.	—	III,	—	91.
Stasimon III..................	1036 — 1097.	—	III,	—	91.
Monodie......................	1279 — 1335.	—	VI,	—	294 sqq.
Commos.....................	1475 — 1531.	—	IV,	—	213.

Bacchantes.

Parodos......................	64 — 169.	Chapitre	II,	page	45.
Stasimon I......	370 — 433.	—	III,	—	91.
Stasimon II...................	519 — 575.	—	III,	—	91.
Commos I....................	576 — 603.	—	IV,	—	213.
Stasimon III..................	862 — 911.	—	III,	—	91.
Chant alterné du chœur.......	977 — 1023.	—	III,	—	126.
Commos II...................	1031 — 1042.	—	IV,	—	209.
Chant alterné du chœur.......	1153 — 1167.	—	III,	—	126.
Commos III...................	1168 — 1199.	—	IV,	—	178 sq.

Rhésos.

Parodos......................	1 — 51.	Chapitre	II,	pages	39 sq.
		—	IV,	—	165.
Strophes se répondant à distance.	131-136 = 195-200	—	III,	—	126.
Stasimon I...................	224 — 263.	—	III,	—	91.
Stasimon II..................	342 — 379.	—	III,	—	91.
Strophes se répondant à distance.	454-466 = 820-832.	—	III,	—	126.
Chant alterné du chœur.......	527 — 564.	—	III,	—	126.
Epiparodos...................	674 — 691.	—	II,	—	71.
Chant alterné du chœur.......	692 — 727.	—	III,	—	126.
Monodie.....................	895 — 914.	—	VI,	—	273 sq.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE I.

CLASSIFICATION DES PARTIES LYRIQUES DE LA TRAGÉDIE GRECQUE.

CHAPITRE II.

LES PARODOI ET LES EPIPARODOI.

CHAPITRE III.

LES STASIMA.

CHAPITRE IV.

LES COMMOI.

CHAPITRE V.

LES CHANTS ALTERNÉS DES ACTEURS.